Der Fall Liebermann

Über das Virtuosentum
in der bildenden Kunst

von

Lothar Brieger-Wasservogel

Stuttgart
Verlag von Strecker & Schröder
1906

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/derfalllieberman00brie

1.50

Der Fall Liebermann

Über das Virtuosentum in der bildenden Kunst

von

Lothar Brieger-Wasservogel

Stuttgart
Verlag von Strecker & Schröder
1906

Von dem gleichen Verfaſſer erſchienen bisher folgende kunſtkritiſche Bücher:

Max Klinger. Eine Biographie. 1902.

Auguſte Rodin. Eine Studie. 1903.

Dt. Maler. Sechs Porträts. 1904.

Die Darſtellung der Frau in der modernen Kunſt. 2 Bde. 1906.

In Vorbereitung:

Die Liebe als Kunſtwerk.
Geſ. Eſſays. 1906.

Meiner Schweſter Emma zugeeignet

Alle Rechte vorbehalten

Druck von Strecker & Schröder in Stuttgart

Ich spülte im nächsten Weinhaus hinab
Den Ekel vor dieser Brunst dann
Und fing mit meinem Visavis
Alsbald ein Gespräch über Kunst an.

Mein Nachbar sagte: Die deutsche Kunst
Die muß jetzt kommen zur Blüte,
Sie ist in Berlin ja zentralisiert —
Herr Liebermann hat die Güte!

Er hat den impressionistischen Stil
Den Musen verordnet per Ukas,
Was dabei herauskommt, kann man sich
Wohl denken — o heiliger Lukas!

Es ist eine Maler-Hierarchie
Geschaffen nach römisch-probater
Manier. — Professor Max Liebermann
Fungiert als heiliger Vater!

Er hat an der Spree seinen Vatikan,
Und seine Bullen und Breve
Versendet von dort der Kardinal-
Staatssekretär Meier-Graefe.

Unfehlbar wie der Papſt in Rom
Iſt der am Pariſer Platze,
Und wer dem Dogma nicht huldigt, dem kracht
Ein Anathem auf die Glatze.

Und wer nicht glaubt der Dreifaltigkeit
Von Liebermann, Monet und Manet,
Wird unerbittlich exkommuniziert,
Beſtraft mit ewigem Banne.

Ein Cherub weiſt ihn vom Paradies
Des Deutſchen Künſtlerbundes
Und ſchickt ihn hinab in den Höllenpfuhl
Des Kitſches und des Schundes.

Beſonders den Münchenern geht es ſchlecht,
Sie kriegen kaum einen Dreier
In der höchſtmaßgeblichen Kunſtzenſur
Des höchſtmaßgeblichen Meier.

Und kommen ſie nicht bald zum Kreuz
In Sack und Aſche geſchlichen,
So werden ſie auf den Index geſetzt
Und ganz aus der Kunſt geſtrichen.

(Fritz von Oſtini, Ein neues Wintermärchen, Kaput VI.
[Münchner Jugend 1906, Nr. 7.])

Vorwort.

Wir von heute leben in einer eigentümlichen Zeit. Es scheint, als sei die Welt wieder einmal des Schaffens neuer Werte und Begriffe überdrüssig geworden und verbräme nun, als schäme sie sich der eigenen Sterilität, das Alte mit farbenprächtigen Phrasen, die funkelnagelneu aussehen, und doch nicht mehr als in der nächsten Minute zerplatzende Seifenblasen sind. Wir besitzen wenig originell Schöpferisches, aber wir besitzen dafür das Schlagwort. Überall muß seine den Verstand umnebelnde Wirkung zurzeit herhalten, im wirbelnden Wortchaos, dessen äußerer Glanz ihm imponiert, vermag der Laie sich nicht mehr zurechtzufinden und verliert sich hilflos. Wer im Publikum hegt heute noch feste Anschauungen über Kunst, tritt mit klaren Anforderungen und Erwartungen an sie heran?

Wenn die vorliegende Broschüre es unternimmt, eine durch die Farce des Schlagworts über Gebühr emporgeschraubte künstlerische Erscheinung auf ihre natürliche Größe zu begrenzen, so ist sie sich vor allem wohl bewußt, daß sie eigentlich Wahrheiten sagt, die schon seit längerer Zeit als etwas Selbstverständliches in jedes Vernünftigen Seele schlummern. Gerade wir Modernsten glauben längst nicht mehr an diese Art „Moderne", welche wir vor Jahren auf den Schild hoben, und deren Repräsentant Max Liebermann ist.

Die Phrase macht heutigentags über Nacht aus einem kleinen Diplomaten einen weitschauenden Politiker und aus einem gewandten Hofmann einen großen Feldherrn.

Warum sollte sie nicht auch einen sehr fähigen, aber unselbständigen, unschöpferischen Maler als das große Genie der Epoche hingestellt haben?

Berlin, im Februar 1906.

Lothar Brieger-Wasservogel.

I.

„Max Liebermann, — der große Künstler unserer Epoche", diesen ebenso banalen wie unzutreffenden Satz pflegen uns mehr oder minder lobhudelnde Tagesskribenten wöchentlich mindestens einmal vorzusetzen. Vergleicht man mit diesen hochtönenden Redensarten nun aber einmal das wirklich Vorhandene, so ist es gar kein Wunder, wenn den verstehenden Kunstfreund ein unendlicher Ekel packt, der ihn zwingt, sich von der modernen Kunst überhaupt abzuwenden und seiner Sehnsucht in den überwundenen Zeiten der Antike oder der Renaissance eine Erfüllung zu suchen. Nicht dem ehrlich wollenden Kunstfreunde ist daraus ein Vorwurf zu machen, sondern nur einer kaufmännisch arrangierten, kaufmännisch gebildeten Künstlervereinigung, welche mit Mitteln für ihren Ruf arbeitet, die oft eher für „Odol" und „Javol" geeignet erscheinen als für ernste künstlerische Werke. Dem großen Publikum aber, dessen Meinung für gewöhnlich nichts weiter zu sein pflegt als eine Verwässerung schon an sich wässeriger Zeitungsproduktionen, wird die Bedeutung Liebermanns so lange unentwegt vorposaunt, bis sie ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist. Die Göttin Reklame ist eben in heutiger, würdeloser Zeit eine nicht zu unterschätzende Macht. Und das muß man Liebermann lassen: dieser Sprößling einer alten Kaufmannsfamilie hat mit

besagter Göttin stets ein weises Bündnis einzugehen verstanden. Er war auch hier stets ein Sohn seiner Zeit.

Bevor ich weitergehe, möchte ich aufs dringendste betonen: erstens, daß ich ein Jude, und zwar ein überzeugter Jude, und zweitens, daß ich durchaus ein Anhänger der Moderne bin. Es wäre mir weder angenehm, als Antisemit noch etwa als Vertreter der akademischen Richtung hingestellt zu werden.

Lessing, dessen Ästhetik überhaupt enge Grenzen hatte und lediglich auf einem schiefen Verständnisse J. J. Winckelmanns aufbaute, stellte den Satz: „Kunst ist Können" als erster auf. Von ihm hat Liebermann diesen Satz als Dogma übernommen und als erste und wichtigste Heilslehre seiner neuen Kunstreligion mit einem Fanatismus sondergleichen gepredigt. Das Geschrei um dieser neuen Lehre willen war so stark, daß uns jahrelang die Ohren gellten, und wir nicht zu widersprechen wagten. Erst heute beginnen wir langsam, aber um so deutlicher und peinlicher einzusehen, daß Liebermann diesen Satz so hochhält und ihn so ausgeprägt als alleingültiges Künstlerdogma gelten lassen will, weil er gerade so ausgezeichnet auf seine eigene künstlerische Betätigung paßt. Wir wissen nunmehr, daß sich Max Liebermann diesen Satz auf den Leib schrieb wie ein Dramen dichtender Schauspieler seine Rolle, und beginnen skeptisch zu werden.

Ich möchte euch sagen: „Kunst kommt von Seele!" Oder glaubt ihr, wenn euch die alten Meisterwerke so entzücken und berauschen, wenn euch von modernen Künstlern ein Segantini, ein Klinger und ein Böcklin, ein Ury und ein Hofmann Jauchzen und Tränen entpressen, das käme daher, weil sie zeichnen konnten, die

Farben zu setzen, Licht und Schatten zu verteilen wußten? Seid doch einmal vernünftig, versucht einmal, die albernen mathematischen Kunstbegriffe, die so unkünstlerisch sind und euren Köpfen ununterbrochen seit zwei Jahrzehnten eingetrichtert wurden, los zu werden! Sieh einmal, mein Freund, die Materie ist an sich tot, nicht? Was bedeutet so ein Faun, oder so ein Fluß, wenn du nicht wärest, ihn zu sehen? Wir alle haben Schopenhauer gelesen und erinnern uns wohl oft seiner Hauptlehre, daß die Welt nur in uns und durch uns ist. Wenn zwei Menschen durch einen wunderbaren, in der Glut des Sommers mit allem seinem Blühen prunkenden Wald gehen, werden sie darum noch nicht alles gleich sehen. Der Naturalist von ihnen sieht nichts als grüne Bäume und grünes Moos, und er wird vielleicht sehr fein beobachten, wie die Sonne durch die Blätter aufs Moos herab goldene Kringel wirft. Ist er nun gar Maler, so wird es ihm leicht gelingen, das Ganze mit so außerordentlicher Porträtdeutlichkeit — der Deutlichkeit einer Photographie — auf die Leinwand zu bringen, daß jeder Beschauer sich entzückt sagt: „Dieser Maler fühlt und empfindet genau wie ich. Auf diesem Flecken Grunewald habe auch ich bereits einmal mein Butterbrot bei Sonnenuntergang verzehrt. Es war sehr schön.“ Aber empfindest du nicht, mein Freund, daß des wirklichen Künstlers Eigenart grade darin besteht, die Welt nicht mit den gleichen Augen anzusehen wie Müller und Schulze? Wir müssen uns noch darüber einig sein, daß nicht jeder, der zeichnen und malen gelernt hat, nun gleich auch ein Künstler ist. Niemand unter euch wird daran zweifeln, daß Kunsttalent etwas Angeborenes ist und sich nicht einfach erlernen läßt wie etwa das

kleine Abc oder die Regeldetri. Worin aber besteht denn dieses Talent? In der angeborenen technischen Fertigkeit allein wohl kaum, vielmehr äußert es sich nur in dieser. Wenn schon ein Kind oft zu den ihm naheliegenden Brotkrümelchen greift, um daran herumzuformen, so kann man doch wohl sagen, daß es ein in dieser jungen Seele noch latent ruhender Trieb zur Gestaltung ist, der sich hier äußert, daß eine noch gärende Innenwelt bereits jetzt dunkel nach einer sie ausdrückenden Form sucht. Nicht wahr? Denn dieses Kind hat keine Technik, und es hat keinen technischen, sondern höchstens einen Spieltrieb, der ja noch immer aller künstlerischen Betätigung Wurzel war. Der Spieltrieb aber hat mit Fertigkeiten nichts zu tun, er ist eine durchaus seelische — wenn auch natürlich oft unbewußt seelische — Angelegenheit, das Bedürfnis eines mit Empfindungen und Verstand begabten Wesens, die Welt ein wenig nach seinem Bilde zu formen. Dieser frühe Spieltrieb hat schon unbedingt etwas Künstlerisches an sich, mit Können aber hat er zweifelsohne nicht das allergeringste zu tun. Wir sehen also, mit dem sogenannten klassischen Meisterspruche unserer derzeitigen Epoche: „Kunst ist K ö n n e n“ steht es schief. Ja, wenn es noch hieße: „Kunst bedarf Können, um in Erscheinung zu treten, Gestalt zu erhalten, Schöpfung zu werden.“ Aber so heißt es ja nicht. Was war's?

Bleiben wir bei dem Beispiele von den beiden Freunden, die wir uns vorhin erwählt haben. Wir nehmen an, sie haben beide die nämliche Kunstschule durchgemacht und auf derselben im großen und ganzen dasselbe geleistet. Jetzt geht es an das eigentliche künstlerische Schaffen. Den einen der Freunde haben wir

bereits kennen gelernt, wie er mit liebevoller Treue die Sonnenkringel beobachtet, welche sich auf dem grünen Moose erlustieren. Daß sie sich erlustieren, sieht er aber natürlich nicht, sondern er sieht nur die Kringel als solche. Da nimmt er nun Leinwand und Farben vor und bemüht sich, der Natur mit möglichster Treue das nachzumachen, was sie ihm da soeben vormacht. Du lachst, mein lieber Leser? Und behauptest, dieser junge Mensch wäre ein ganz verknöcherter Akademiker und hätte keinen Tropfen Künstlerblut in sich? Respekt! Du lästerst die moderne Kunst, und du lästerst vor allem deinen eigenen angebeteten künstlerischen Halbgott, den Herrn Professor Max Liebermann! Erinnerst du dich nicht, wie ernst er selbst immer gelehrt, daß nur Kitscher und Schmierer auf den Gedanken kommen könnten, die Natur irgendwie zu vergewaltigen (er hat das gesagt, trotzdem Hofmann sein Freund ist und Hodler sein Protegé), und daß es vielmehr des wahren Künstlers große und einzige Aufgabe sei, ein möglichst getreuer Nachschreiber — fast hätte ich gesagt: Abschreiber — der Natur zu sein? Du behauptest gewissermaßen ketzerischerweise: Liebermanns Richtung sei akademischer als die von ihm so hart angegriffene Akademie und versklave die Individualität des ihr Anhängenden aufs knechtischste? Wie, du hast das nicht gesagt? Nein, aber indirekt hast du es doch ohne deinen Willen ausgesprochen und wirst jetzt vielleicht doch ein wenig nachdenklich gestimmt sein.

Sehen wir zu, was inzwischen der andere der beiden Freunde getan hat! Er hat nicht so den treuen Blick für die Natur und ihre Einzelheiten, welcher uns als Haupterfordernis des wahren Künstlers gerühmt wird.

Aber er hat mehr als den Blick, er hat nämlich Seele, die heutigentags von Unverständigen so viel gelästerte arme Seele, welche ja schließlich wohl doch die Größe der Dürerschen Melancholie geschaffen hat und die Schönheit und Höhe der Wälder des Moritz von Schwind. Dieser zweite junge Mann nun hat irgendeine Liebe im Herzen, oder nur, daß ihn die weiche Luft des Sommers so sonderbar stimmt, oder etwa gar, daß ihm eine Philosophie durch den Kopf geht — nun, ganz gleich, er sieht den Wald durchaus nicht mit den unbefangen objektiven Augen an, welche die Theorie von ihm fordert. Greift er jetzt zu Pinsel und Leinwand, so will er keineswegs den Wald wiedergeben, sondern er will vielmehr seinen Stimmungen und Gefühlen Ausdruck geben, und der Wald soll ihm hierzu als Medium dienen. Vor dieſem Bilde, wenn es fertig ist, werden die Leute vielleicht mit Rührung stehen, und ein seltener Schauer, der Schauer der Kunst, überläuft heißkalt ihren Nacken. Denn dieser junge Mensch hat, indem er den Wald malte, eigentlich etwas ganz anderes getan, er hat der toten Natur eine Seele eingeflößt, seine Seele, und so schuf er Kunst. Dadurch eben steht die Kunst über der Wirklichkeit.

Je mehr du mit der Seele siehst, desto größer bist du, desto gewaltiger ist die Kunst, die du schaffst. Das Leben an sich ist Materie, die Seele, das bist du. Nun soll die Kunst bewußte Neuschöpfung, beseelte Materie, im Gegensatze zum Leben und in seiner Überwindung, sein. Das macht eben die Größe der alten Meister aus und der neuen, daß sie echte Menschen sind, Märtyrer und Propheten der Seele. Mein lieber Leser! Wären wir jetzt unter vier Augen, da möchte ich dich einmal ehrlich

aufs Gewissen fragen: „Sei einmal aufrichtig! Hast du vor einem der sogenannten Meisterwerke von Liebermann und den sogenannten ‚jungen deutschen Meistern', die du in deinem Salon hängen hast, schon einmal wirklich etwas Tiefes und Heiliges empfunden, oder haben sie dich im Gegenteile hundenasenkalt gelassen?" Und du würdest mir da als der anständige Mensch, der du im Grunde genommen bist, antworten, ehrlich antworten: „Ja, weißt du, wenn ich einmal ganz offenherzig sein soll, sie lassen mich wirklich hundenasenkalt." Und nun würde ich dir dieses Problem, eines der wichtigsten unserer ganzen Zeit, ganz einfach auflösen. Diese modernen Maler, die eine feile Reklame zu Unsterblichen aufbläht, sind nichts als kühle, trockene und fleißige Theoretiker, denen zum Schöpfer die große, herrliche, sonnige Seele fehlt, die eben nur das Genie besitzt. Sie sind nichts als ansehnliche Talente, energische Eklektiker. Sie sind Maler, aber sie sind keine Künstler. Der gescheite und scharfsinnige Max Liebermann auch hier mit aller diesen Eigenschaften gebührender Achtung voran.

Ja, die Künstlerseele! Ihr müßt euch nicht wundern, daß ich immer und immer wieder mit einer solchen Vorliebe und Betonung zu dem Worte „Seele" zurückkehre, das die Künstler und Kritiker der letzten Generation als eine Art »quantité negligeable« in Acht und Bann getan haben. Wir Jüngsten nämlich haben uns wieder auf die Suche nach der Wiederentdeckung der Seele begeben, und das deutsche Volk tut da mit einer seltenen Freudigkeit mit, die zeigt, daß es etwas lange und schmerzlich Entbehrtes zu finden hofft. Daher unser so oft bekritteltes Hinuntersteigen zu den halbverschütteten

Seelenquellen vergangener Epochen. Ist es nicht etwa darum, weil die Gegenwart uns so wenig davon geboten hat, und weil doch jeder Strom eine Quelle haben muß, aus der er entspringt? Es ist nicht die alte Mystik an sich, die wir suchen, sondern das, was an der alten Mystik für uns und unsere neuen, jungen Ideale wertvoll sein kann. Wir lieben Dürer wieder mit der alten, treuen Liebe, und wir schwärmen die an sich gewiß begrenzte Kunst von Moritz von Schwind an, weil wir ähnlich empfinden wie er, und weil wir gleich ihm wieder die Wälder um die Wartburg rauschen hören, nicht etwa, weil gerade ein Wind ihre Wipfel nach mathematischen Regeln treibt, sondern weil wir etwas in sie hineinträumen, das die Natur gar nicht in sie hineingelegt hat, sondern das unserer Seele, jeder empfindenden Seele unantastbarstes und heiligstes Eigentum ist. Wir haben genug von der grauen Theorie, und wir wollen wieder Leben, blühendstes Leben auch in der Kunst. Darum steigen wir als Schatzgräber in die Gruben früherer Zeiten, weil die Generation vor uns so wenig dazu getan hat, eigene Schätze an das Licht zu fördern. Sie hat nichts getan als Wege dazu gebaut und Stollen dazu gegraben. Dafür verdient sie unseren Dank, den Dank, der dem fleißigen Techniker und Wegebahner gebührt, aber auch nicht mehr. Wir wehren uns, wenn man uns zumutet, einen Techniker wie Max Liebermann als großen Künstler zu verehren.

Die wichtige Vorbedingung jeder Verehrung ist die Liebe. Hand aufs Herz, wer unter uns liebt Liebermanns Kunst? Man mag sie achten, ihren zähen Eifer und Fleiß anerkennen, diejenigen, welche die Quellen, aus denen sie in ungenierteſter Weise schöpft, nicht

kennen, mögen sie sogar bewundern. Anerkennung und Bewunderung allein aber machen keinen großen Künstler aus. Wie ein Sturm soll es von seinen Bildern her über uns ausgehen, uns hinreißen, daß wir unser eigenes kleines Selbst vergessen und ganz aufgehen in den Genius des großen Meisters, der solches schaffen konnte. Und wenn wir dann das Werk verlassen, nehmen wir einen Traum von der Kunst noch in das Leben des Alltags mit. Wer von einem Schwind kommt, den er zu genießen verstand, wird die Welt plötzlich mit ganz anderen Augen betrachten, wird an ihr selbst ein wenig zum Künstler werden. Es ist die alte, so oft verlachte und doch unumgängliche Forderung, daß die Kunst uns erheben soll.

Nichts derartiges empfindet man vor den Bildern Liebermanns. Nüchtern tritt man vor sie hin, nüchtern bleibt man, nüchtern kritisiert man — wahre Kunst läßt sich nicht kritisieren, sondern nur fühlen. Die Technik ist eigentlich eines jeden Künstlers Privatsache. Was er uns durch sie sagt, kommt für die Menschheit in Betracht.

Seele und Persönlichkeit heißen also die beiden wahren Grundlagen künstlerischen Schaffens. Die Größe der Persönlichkeit, welche sie schuf, bedingt dem Umfang und den Wert einer jeden Kunst. Wir sind doch eigentümliche Wesen. Im Leben beurteilen wir jeden Menschen, der uns entgegentritt, nach dem Mehreren oder Minderen, das er uns zu bieten hat, und in der Kunst, die wir doch als etwas ganz Besonderes, Edleres, und nicht etwa nur als eine besondere Virtuosität, eine Zirkusspezialität schätzen, sollte das anders sein? Es ist gewiß nichts anderes, daß es aber anders erscheint,

hat seinen Grund darin, daß kein Volk mehr zu leidigen Spintisiereien neigt und sich durch geschickt zusammengebaute Doktrinen den Kopf umnebeln läßt, als das deutsche. Wenn ich mit einem deutschen Laien rede, werde ich das leidige Gefühl nicht los, als imponiere ihm an allen Bildern Liebermanns im Grunde nichts, als daß diese so vorzüglich zu Liebermanns Theorie passen. Das ist die leidige deutsche Neigung zur Philosophie, die, wenn sie einerseits zweifellos etwas sehr Gutes hat, doch andererseits den gesunden Menschenverstand behindert und die ästhetische Anschauungskraft lahmlegt. Wir müssen lernen, eine Sache anzusehen, ohne daß uns dabei gleich eine Doktrin im Kopfe herumgeht. Und wir müssen vor allem lernen, daß die Theorien von den Menschen geschaffen werden und nichts Gegebenes sind.

Ich denke da an ein kleines Bild von Monet, den wir ja leider Gottes heutzutage fortwährend mit Liebermann in einem Atemzuge nennen. Es stellt das kleine weiße Häuschen des französischen Meisters dar. Ein kleiner, niedlicher Garten ringsherum, blühende Büsche, wahre Nistheckchen für Nachtigallen. Über das ganze Idyll hat der französische Malerdichter dann so viel Sonne ausgegossen, als nur irgend ging. Es ist so viel Liebe, so viel menschlich tiefe Liebe in diesem Bildchen, daß mir vor ihm alle Theorien entfallen, und ich nur die Größe verehre, welche es verstand, solch große Andacht auf solch kleine Leinwand zu bannen. Und so viele Monets.

Oder zwei Bilder Eduard Manets, den manche allen Ernstes als eine Art französischen Liebermann betrachten, fallen mir ein, seine „Olympia“ und seine

„Nana“. Diese Olympia ist der wahre Typus der Verderberin Weib, und diese Nana ist ebenso seltsam groß empfunden und wiedergegeben, wie sie der Dichter Zola — denn Zola war ein großer Dichter — empfand.

Es läuft immer wieder auf dasselbe hinaus, von welcher Seite wir es auch anpacken mögen: Die Natur, das Leben — wie ihr es nun nennen wollt — muß immer erst durch eine bedeutende Individualität hindurchgehen und in ihr eine Umwandlung aus dem Allgemeinen ins Persönliche erleben, sie muß eine Seele erhalten, ehe sie zur Kunst werden kann. Man komme mir bloß nicht mit den Leuten, die Zeichnungen oder Gemälde anfingen, ohne zu wissen, was es werden würde, aus technischen Interessen heraus, und dann plötzlich Meisterwerke schufen! Jedem durch keine Doktrin umnebelten Hirne leuchtet ein, was das für ein barer Unsinn ist. Am wenigsten hat Beardsley, dem man es immer nachsagt, so geschaffen. Der wahre Künstler hat sein Bild fertig im Kopfe, ehe es an die Leinwand geht — pardon, die Idee des Bildes! Er schreibt nicht die Natur ab, sondern er hat eine ganz besonders geartete Natur- und Weltanschauung in seiner eigenen Seele, und das Anstoßen alles äußerlichen Erlebens an diese ist der eigentliche Prozeß des künstlerischen Schaffens. Die Technik besorgt dann nur das In-Er-scheinung-treten.

Denkt einmal logisch darüber nach: wenn es anders wäre, könnte dann überhaupt die Kunst eine so außerordentliche Rolle in der Kultur der Menschheit spielen, wie das zu allen Zeiten der Fall war? Wäre „Kunst wirklich nur Können“, dann könnte immer nur wieder ein Könner Kunst verstehen und nachempfinden, dem

Laien wäre aber dergleichen unmöglich. Das ist ja eine ganz logische Folgerung.

Woher aber kommt es, daß grade oft die größten Künstler einander mißverstehen und geringschätzen? Ganz einfach, weil sie grundverschiedene, einander völlig ausschließende Persönlichkeiten sind. Wieder wankt die Theorie vom Können. Und woher kommt es, daß die Kunst — nicht etwa ihre Technik — den sich für sie interessierenden Laien veredelt und zu allen Zeiten eine Quelle des Genusses und der Erhebung für den besseren Teil des Publikums gewesen ist? Ganz einfach, weil hier der Laie fühlte, daß manches seiner eigenen Seele, ihm selbst Dunkle hier Erscheinung wurde und ihm wesenhaft und verklärt entgegentrat. Immer und immer wieder wird trotz aller Theorien die Entscheidung über den Wert einer Kunst zur Gefühlsfrage, und die gelehrten Bücher hinken traurig nach. Warum? Weil die Kunst keiner Theorie entspringt, keine Technik ist, sondern eine Gestalt gewordene Empfindungswelt, eine nackte Seele.

* * *

Wir sind uns jetzt darüber klar geworden, was uns die Kunst als etwas dem Alltage so Überlegenes erscheinen läßt und macht, daß wir die Beschäftigung mit ihren Werken als heilige Feierstunden empfinden. Wir wissen nunmehr, welch trauriger Irrtum die Überschätzung des Gegenständlichen im künstlerischen Schaffen mancher früheren Epochen ist, wie an dieser Überschätzung der äußeren Welt die innere Welt des Künstlers verkümmern, seine Kunst zugrunde gehen konnte. Deutschland war und ist, Gott sei es geklagt, noch immer in

allzu hohem Maße das Land der Feuilletonmalerei, welcher der Stoff mehr gilt und wichtiger ist als die künstlerischen Werte und Möglichkeiten, die er bietet. Dieser Feuilletonmalerei soll hier aber ganz gewiß nicht das Wort geredet werden. Der Stoff an sich ist oft völlig gleichgültig — siehe bei Monet! — die Hauptsache ist und bleibt, daß er durch eine große und schöpferische Persönlichkeit hindurchgeht und verklärt wiederersteht. Das unbedeutendste Stückchen Erde kann zum Eden werden, wenn eine gottbegnadete Künstlerhand sich darauf legt. Nicht die äußere Welt, sondern die Persönlichkeit des Künstlers ist das Maß seiner Kunst.

Es wird sich nun darum handeln, zu untersuchen, ob Max Liebermann eine solche Persönlichkeit ist. Ist er das, so bleibt er ein großer Künstler trotz seiner Theorien, die man ihm als Schrullen zugute halten könnte. Wie viele bedeutende Künstler haben töricht theoretisiert und dann geradezu gegen ihre Theorien geschaffen, und das zum Heil der Menschheit! Ich brauche hier bloß an unseren Max Klinger zu erinnern, dessen Schaffen glücklicherweise oft in so schreiendem Gegensatze zu seinem Schreiben steht! Ist nun bei Liebermann das gleiche der Fall? Leider nein. Ich hoffe, das bald deutlicher zu zeigen.

Max Liebermann geht ganz richtig davon aus, daß auch das alltägliche Leben der Kunst Großes und Schönes genug biete und darum ein würdiger Gegenstand der Kunst sei. Hiergegen läßt sich nichts einwenden. Jean François Millet hat uns die Bauern bei ihrer harten Arbeit gezeigt, und seine Meisterwerke weisen die Monumentalität der Bibel auf. Meunier sang uns das Hohelied der Arbeit, und er hat die

Menſchheit langſam und in hartem Kampfe zu ſich gezwungen und bekehrt. Meiſter Courbet hat das menſchliche Fleiſch vor der glatten Idealiſierung ſeiner Vorgänger errettet und in voller Kraft gegeben. In dem Holländer Israels erwuchs ſchließlich der Menſchheit ein großer Schilderer des Leides und des Alters, der gebückte Körper, das gefurchte Antlitz, Elend und Armut wurden zur Kunſt. Wodurch iſt das nun alles geſchehen? Dadurch einfach, daß dieſe Künſtler eben — Künſtler waren, genau ſo Dichter — man muß dieſen Ausdruck hier richtig verſtehen — wie all die früheren, gegen die ſie rebellierten, es auch waren, bloß daß dieſe jungen Meiſter das Stoffgebiet der Kunſt in wunderbarer Weiſe erweiterten, indem ſie lehrten, daß alles auf Erden zum Thema künſtleriſchen Schaffens werden könne, und daß ſie mit teilweiſe anderen techniſchen Mitteln arbeiteten. Auch trägt zu dem Geſamteindruck nicht wenig bei, daß ſie alle Kinder ihrer Zeit waren, einer Zeit, die feſt auf der nährenden Erde fußte. Bei dem allem waren ſie Poeten. Kein ernſthafter Menſch wird einen franzöſiſchen Bauern, den er ackernd auf dem Felde antrifft, mit einem Bauern Millets verwechſeln, und einen belgiſchen Minenarbeiter mit einer Schöpfung vom »Monument du Travail« Meuniers. Es klafft eben ein Abgrund zwiſchen der Wirklichkeit und einem großen Kunſtwerke. Das Kunſtwerk — das Porträt iſt hier zunächſt als ein beſonderes Gebiet ausgeſchaltet — gibt nicht den oder jenen Landſtrich, den oder jenen Arbeiter, die oder jene Stube, ſondern es gibt die Empfindungen allgemein menſchlicher Natur wieder, welche die betreffenden Stoffe im Künſtler auslöſten und welche nun

eine neue, der Wirklichkeit nicht gleiche, sondern nur ähnliche Gestalt gewonnen haben. Jeder Stoff wird erst dadurch zum Kunstwerk, daß ihm der Künstler seine Seele gibt.

Vor diesem, unter ernsthaften Menschen einzig möglichen Standpunkte können die Werke Liebermanns nicht bestehen. Sie haben weder die Monumentalität, welche allgemeingültigem epischen Schaffen eigentümlich ist, noch liegt je über einem von ihnen der weiche lyrische Glanz und Schimmer etwa der Werke Corots. Nirgends finden wir bei Liebermann eine wirkliche Erweiterung des Stoffgebietes, wie eine solche noch jeder wahrhaft große Meister gegeben hat und einfach geben mußte. Geben mußte, weil er eine Persönlichkeit war, die in der Welt ganz eigene Schönheiten erblickte, die vor ihm noch keiner sah. Nichts ist davon bei Max Liebermann zu spüren. Er sieht die Welt nicht mit eigenen Augen an, sondern als ein Nachempfinder großer deutscher, französischer und holländischer Meister. Wie wir später noch sehen werden, prägt sich das auch in seiner Technik deutlich, ja überdeutlich aus. Wir erleben das traurige Beispiel eines jeder künstlerischen Selbständigkeit entbehrenden Epigonen, der eine außerordentliche Kopistenfähigkeit, eine Fähigkeit, das Gute großer Künstler zu erkennen und sich anzulernen, zu einer Virtuosität steigert, welche uns leider nur allzulange darüber hinwegtäuschte, daß wir es hier mit einem bloßen Anempfinder zu tun haben, der eigene Armut unter fremden Königskleidern verbirgt.

Wir wollen nun einmal von dem Allgemeinen zum Besonderen übergehen und eine Anzahl der bekannteren Bilder Max Liebermanns daraufhin ansehen, ob sie

wirklich die Bezeichnung als Kunstwerke verdienen. Der Grundsatz, welcher für uns maßgebend sein muß, leuchtet von vornherein ein: ist hier wahrhaft die Wirklichkeit durch eine Persönlichkeit hindurchgegangen und als etwas Allgemeingültiges, von allen zufälligen Schlacken Gereinigtes wiedererstanden? Denn das ist ohne weiteres klar: kein Künstler will wie etwa ein Photograph oder ein Journalist für seine Zeit schaffen, sondern im Gegenteile etwas hinstellen, das auch die Bewunderung späterer Geschlechter und grade dieser finden muß. Solche Werke sind beispielsweise die Landschaften des Ruysdael oder die Bilder Rembrandts, an denen uns das, was sie aus ihrer Zeit herübergeschleppt haben, nicht im geringsten zu stören vermag.

Also beginnen wir: Die Gänserupferinnen. Hängen an exponierter Stelle in der Nationalgalerie zu Berlin und dürfen doch wohl also für ein charakteristisches Werk ihres Malers gelten. Schon große Meister der Vergangenheit, etwa Rembrandt, haben alltägliche Themen behandelt und große Kunstwerke geschaffen, die wir noch heute bewundern, ohne uns den Teufel um Lokalkolorit und Naturtreue zu scheren. Als ich kürzlich wieder gelegentlich der Jahrhundertausstellung vor Liebermanns „Gänserupferinnen" stand, ging eine fröstelnde Kälte von dem Bilde aus. Ich fühlte mich plötzlich hundert Jahre älter und empfand, was etwa ein Kunsthistoriker um 2000 herum vor dem Bilde denken müsse. Liebermann hat hier zweifellos eine Szene der Wirklichkeit aufs genaueste wiedergegeben. Wenn man von einigen technischen Sachen, wie das Muncaseysche Schwarz und die Lichtquelle hinten absieht, welche als Malerkunststückchen mit der Wirklichkeit nicht das ge-

ringſte zu tun haben und die Wahrheit des Ganzen nur ſtören. Aber ſonſt: das Bild iſt einfach tot. Jeder, der vor irgendeinem Bilde Liebermanns ernſthaft mit ſich ſelbſt zu Rate geht, wird mir das beſtätigen müſſen. Es hat nicht die geringſte Ausdruckskraft. Die Geſtalten und Geſichter, Bewegungen und Geſten ſind aufs getreueſte wiedergegeben. Aber ganz deutlich wird dem Beſchauer, daß dem Maler dieſes Fleiß und Studium bezeugenden Bildes der ganze Stoff eigentlich verdammt gleichgültig war, daß er ihn innerlich kalt ließ. Das darf aber nicht ſein, wenn anders das Bild auf uns wirken ſoll. Um es mit wenigen Worten zu ſagen: wir haben hier genau wieder die ſo verdammenswerte Modellmalerei alten Stiles, bloß daß ſie mit anderen Modellen arbeitet und ſich neumodiſch aufgeputzt hat. Zwiſchen dieſen einzelnen Modellen fehlt in jeder Weiſe der innere Zuſammenhang, der äußere iſt freilich durch techniſche Mittel hergeſtellt. Man ſtelle ſich bloß einmal vor, daß eine dieſer Gänſerupferinnen irgendwie ihre Haltung ändern ſolle! Das iſt einfach unmöglich, das ganze Bild würde dadurch über den Haufen geworfen. Die Modelle ſind ſo geſtellt und müſſen ſo bleiben, kein gleiches Fühlen verbindet ſie, keine Stimmung liegt in Wahrheit über dieſem „Milieu“. Bei längerem Anſchauen wirkt die unglaubliche Starrheit des Bildes, dem eben jedes innere Leben fehlt, geradezu beängſtigend, bei noch längerem Anſchauen zerfällt es in eine Menge Einzelheiten, die jede für ſich beſtehen, ohne einen Geſamteindruck hervorrufen zu können.

Wir haben an den Grundfehler von Liebermanns ganzem Schaffen gerührt: es iſt die alte üble Modellkunſt

mit neuen Mätzchen und in neuer Technik, aber ohne jedes innere Leben überhaupt. Und damit haben wir wieder das gefunden, wodurch sich der, der nur Maler ist, von dem wirklichen Künstler unterscheidet. Das wirkliche, echte Kunstwerk packt uns durch seine ganze großartige Gesamtheit, und erst viel später kommen wir nach und nach dazu, uns über die Gründe Rechenschaft abzulegen, aus denen es uns gefällt. Bei Liebermann ist es, wie ich eben glaube an einem konkreten Beispiel deutlich aufgewiesen zu haben, durchaus nicht so. Sein Bild läßt uns kühl, sagt uns eigentlich gar nichts. Erst, wenn wir die Einzelheiten betrachtet und dies oder das natürlich gefunden haben, versuchen wir nunmehr, unsere Anschauung über das ganze Bild von dem neugewonnenen Standpunkte aufzubessern.

Man unterschätze das hier Gesagte nicht, denn es charakterisiert besser als alles andere die ganze Art und Weise von Liebermanns Schaffen. Er empfängt nicht wie ein echter Künstler einen Gesamteindruck, verarbeitet ihn in sich und bringt nun etwas Neues bis ins Detail, sondern er stellt Details zusammen und versucht, dadurch einen Gesamteindruck zu erreichen. Daher auch die viel gerühmte „Naturtreue", „Natürlichkeit" seiner Schöpfungen. Die künstlerische Phantasie kommt gar nicht zur Arbeit, kann gar nicht zur Arbeit kommen, wenn ein kluger und findiger Verstand fortwährend bemüht sein muß, die auseinanderfallenden Teile zusammenzuhalten. Auf diese Art erhalten wir eine mitunter photographisch ähnliche Modellmalerei, vielleicht gute Malerei — dies ist erst später zu untersuchen — aber nie und nimmer Kunst. Denn Kunst ohne Intuition ist ein Unding.

Und das Intuitionslose, Seelen- und Gefühlslose von Liebermanns Bildern ist doch wohl ein offenes Geheimnis, das man um so eher aussprechen kann, als der Maler in sicherer und weiser Selbsterkenntnis seiner außerordentlichen Schwächen, des wahrhaft Unkünstlerischen seiner ganzen Veranlagung, die eigene Theorie darauf basiert hat, daß ein Kunstwerk nicht auf die Seele des Menschen, sondern nur auf dessen Sinne zu wirken habe. In neuerer Zeit hat allerdings Liebermann, wenn auch mit Widerwillen, mehrfach das Wort Seele gebraucht, aber er tat das nur, um den Begriff „Technik" darin besser verbergen zu können. Aber Liebermann wirkt ja auch nicht auf die Sinne des Menschen, wenigstens nicht auf die des Laien. Wenn an seinem Schaffen etwas ist, so kann nur ein Maler oder ein Kunstgelehrter das würdigen, und der wiederum wird die tiefe Inoriginalität dieser Art Schaffen nur allzu schnell erkennen. Welcherart aber die Werke sind, aus denen sich eine Theorie wie die Liebermanns ziehen und aufbauen läßt, das glauben wir in der Besprechung der „Gänserupferinnen" genügend gezeigt zu haben.

Das Unkünstlerische Liebermanns, die Modellmalerei alten Stiles mit neuen Mitteln, läßt sich durch alle Werke des Malers weiter verfolgen. Am deutlichsten tritt sie uns vielleicht auf dem 1876 entstandenen Gemälde „Arbeiter im Rübenfelde" entgegen, so deutlich, daß auch der Laie hier keiner weiteren Erklärung bedarf. Wie hier jede einzelne Figur für sich gesehen und gearbeitet wurde, wie da selbst die leiseste Spur jeden Zusammenhanges des Ganzen fehlt, diese kalte Nüchternheit ist selbst in Liebermanns Schaffen beispiellos.

Aber bleiben wir nur bei den berühmtesten Bildern. Da ist das „Altmännerhaus in Amsterdam". Eine große Anzahl alter Leute im von der Sonne durchwärmten Garten. Oder vielmehr nicht durchwärmt. Denn wer möchte behaupten, daß über diesem Bilde nur eine Spur von Wärme liegt? Es ist eine aus rein technischen Gründen entstandene Arbeit, die das Spiel der Lichter im Laub, auf dem Boden, auf alten Gesichtern zeigen will. Gerade darin möchte ich etwas rein Akademisches sehen, das von der Stiefelmalerei Anton von Werners durchaus nicht so weit entfernt ist, als man es gern hinstellen möchte. Ob Stiefel oder die Sonne zu Virtuosenkunststückchen benutzt werden, ist im letzten Grunde toute la même chose. Die Hauptsache ist und bleibt: wir sehen ein Gemälde, kein Kunstwerk. Eine gute Künstlerphotographie würde uns genau die nämlichen Dienste leisten. Das gleiche gilt vom „Hof des Waisenhauses in Amsterdam". Diese Mädchen sitzen, stehen und gehen wie aufgezogene Puppen. Wir werden vergebens in ihnen eine Spur von Leben suchen, jenes Lebens, das zu gewähren ja auch Liebermanns Theorien nicht widersprechen würde. Wieder sind es nur gestellte Modelle, die der Maler in einem bestimmten Raum postiert und um die er nun das Licht spielen läßt. Wenn das nicht akademisch ist, was dann? Wir waren bisher der Meinung, das Unakademische bestünde eben darin, daß man sich an keine feststehenden Gesetze der Kunst, die es ja überhaupt nicht gibt, bindet, sondern mit empfänglichem Gemüte die Gegenstände in sich aufnimmt und sie seiner Eigenart entsprechend verarbeitet. Soll man nicht bei einem Bilde fühlen, wer es geschaffen hat? All das ließe sich bei

jedem Bilde Liebermanns wiederholen, bei der in der Berliner Nationalgalerie befindlichen „Flachsschnur in Laren", bei den beiden Korbträgern, beim „Sonntag in Laren" bei „Badende Jungen" und anderen mehr. Immer klarer tritt es dem Beschauer ins Bewußtsein, daß hier nicht ein einzelner Fehler, eine momentane Stimmungslosigkeit schuld daran ist, sondern daß dieses Schaffen eben an einem nicht zu heilenden Grundfehler krankt: an dem Mangel der künstlerisch schöpferischen Fähigkeit. Nirgends findet sich die Allgemeingültigkeit der Gestalten, welche alle jene, die als Meister dieser Art Kunst gepriesen werden, doch besessen haben, die Millet, Meunier, Manet, Monet, Israels. Keines von diesen Bildern redet wirklich zu uns, kalt und stumm hängen sie da, Musterstücke einer neuartigen Modellmalerei, und wir versuchen vergebens zu ergründen, was denn eigentlich das Große und Überzeugende an ihnen sein soll.

Es läuft eben darauf hinaus: wir haben uns durch eine Theorie, die erst lange nach den ersten dieser Bilder entstand, diesen auf den Leib zurechtgestutzt und in alle Welt hinausposaunt wurde, darüber täuschen lassen, daß wahre Kunst etwas durchaus Seelisches ist, ein pantheistisches Sich-eins-fühlen mit der Natur und ein Wiedergebären ihrer Schöpfungen aus sich selbst heraus, in der durch eine bedeutende Persönlichkeit bedingten Weise. Und da gingen wir hin und nahmen einen kalten Virtuosen, der sich mit klugem Verstand aus dem Guten großer Meister ein Konglomerat zusammenbraute, für ein Genie. Jetzt erwachen wir allmählich — sehr langsam und erst seit ein paar Jahren — und erkennen, daß unser Fetisch eben nur — ein Fetisch ist. Möchte es nicht zu spät sein!

II.

Böcklin sagte einmal zu Floerke: „Technik? Die kann mein Pudel ja schließlich auch lernen!“ Das ist so ernst nicht zu nehmen. Grade der Schweizer Meister war ständig um eine Verfeinerung und Verbesserung seiner Technik bemüht, um derentwillen er sich sogar in das Studium mittelalterlicher Lehrbücher der Malerei versenkte. Das Genie hat wieder einmal schroff ausgesprochen, was, modifizierter ausgedrückt, eine wichtige Grundlehre alles künstlerischen Schaffens ist. Böcklin wollte sagen, daß die Technik durchaus nie und nimmer das Alleinseligmachende sein kann. Noch ist kein Maler je allein durch die Technik zu einem großen Meister geworden, wenn nicht die gestaltende Kraft eines Meisters mit all ihren Leiden und Freuden von vornherein als etwas Gegebenes in ihm schlummerte. Die Technik ist nicht mehr als das Instrument, dessen sich die drängende Schöpfungskraft bedient, um sich dadurch zu erlösen, daß sie Gestalt annimmt, sinnlich in Erscheinung tritt.

Man könnte beinahe sagen, daß sich das heutige Kunstpublikum in zwei Parteien spaltet. Die eine, welche den Wert der Technik bedeutend überschätzt, haben wir bereits behandelt. Die andere scheint mir aber die weit rohere und gefährlichere zu sein, um so gefährlicher, als sie sich leider Gottes noch immer aus der überwältigenden Mehrheit der kunstbetrachtenden Menschheit rekrutiert. Es ist die große Masse, die sich trotz aller Versuche zur ästhetischen Erziehung an das rein stofflich Gegenständliche einer künstlerischen Darstellung anklammert, mag dieselbe literarischer, bild-

nerischer oder musikalischer Art sein. Und es befinden sich recht viel Gebildete unter dieser Masse. Nicht etwa das Künstlerische eines Stoffes leiht ihr den Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes, sondern der rohe Stoff an sich. Je literarischer, desto besser. Vielleicht hat zu keiner Epoche hohle Feuilletonmalerei so breite Massenerfolge für sich ins Feld führen können als heute in unserer hyperästhetischen Zeit.

Man hüte sich wohl, auf diesen Wegen zu gehen und die Bedeutung der Technik zu unterschätzen! Ein gut gemalter Bauer kann ein weit größeres Kunstwerk sein als eine übel hingeschmierte Vertreibung aus dem Paradies, etwa eine der dilettantisch abgeschmackten Arbeiten einer Hermione von Preuschen. Das winzigste Grashälmchen kann dem Künstler, der es ins Bereich seiner Gestaltung ernsthaft ziehen will, genug zu raten aufgeben. Nicht auf den Gegenstand kommt es an, sondern auf das, was aus ihm gemacht wird. Verfolgt man das Leben großer Künstler, so findet man bei ihnen ein fortwährendes Umlernen über die Mittel, ihre innere Welt in Erscheinung treten zu lassen, und keiner von ihnen hat je die Technik wirklich mißachtet, konnte sie mißachten. Die Technik und das, was durch sie seinen Ausdruck findet, verhalten sich zueinander wie Leib und Seele. Gewiß ist die Seele das Wesentliche, ohne sie wäre überhaupt das Leben nicht, sie ist das höhere, das eigentliche Seinsprinzip. Aber auch sie bedarf des Leibes und einer festen Körperlichkeit. Wie die Kunst der Technik bedarf und ihrer nicht entraten kann.

Durch die ganze Kunstgeschichte läßt es sich verfolgen und ist interessant zu sehen, wie sich gerade die größten Künstler, in deren Seele mächtige Gedanken

und Gefühle nach Ausdruck rangen, am intensivsten und ernstesten mit technischen Theorien und Experimenten herumschlugen. Schon vom alten Griechenmaler Apelles, dem Freunde des Alexander, wird uns solches berichtet. In der Renaissance häufen sich diese Naturen. Michelangelo ist ein Experimentator größten Stiles, und neben ihm erscheint der gelehrteste und zugleich unglücklichste aller gelehrten Künstler, Lionardo da Vinci. Er hat sogar theoretische Schriften über technische Fragen der Kunst veröffentlicht, aber seine eigenen Werke sind zum Teil an seinem Experimentieren zugrunde gegangen. Überall, wo es bedeutende Künstler drängt, sich über Kunst auszusprechen, empfinden wir es als merkwürdig, daß sie weniger über die Ideen- und Gefühlswelt ihrer Kunst, als über deren Technik aufzuklären wünschen.

Eigentlich ist das aber gar nicht so merkwürdig. Die Ideen- und Gefühlswelt ist von vornherein gegeben, das, worum sie nun ringt, ist der Ausdruck. Die malerische Technik ist die Sprache des bildenden Künstlers. Und so wenig wir die Sprache des Mundes verachten, weil sie nicht die Idee selbst ist, sondern nur ein sinnliches Sich-verdeutlichen derselben, so wenig dürfen wir die malerische Technik en bagatelle behandeln, weil sie nur ein Mittel ist, kein Zweck. Die künstlerische Idee und das, was wir so im allgemeinen unter einer Idee verstehen, decken sich durchaus nicht immer. Ein Studium der Geschichte künstlerischer Technik führt oft in das innere Leben eines Künstlers, in das Wesen der Kunst überhaupt, weit besser ein als die dickbändigste kulturhistorische Betrachtung. Ist der Weg denn darum nichts, weil das Ziel alles ist? Und werden wir, wenn

wir den Weg wandeln, den ein Maler gegangen ist, nicht auch sein Ziel viel besser sehen und vor allem viel besser verstehen können, wie wenn es uns losgelöst vom Wege, von den Mitteln gezeigt wird?

Wenn wir also die Kunst als ein Ganzes betrachten und würdigen wollen, werden wir uns zu keiner der beiden Parteien schlagen können, weder zu der, welcher die Technik nur eine Bagatelle ist, noch zu der, die in der Technik überhaupt alles sieht und so das Mittel mit dem Zwecke verwechselt. Hier liegt der große Fehler in der Theorie Max Liebermanns. Man soll sich recht an die Natur halten, weil sie das Unpersönlichste ist, und so zum Mittel wird, zum Mittel für die Technik, sich zu betätigen. Es ist eine Umkehrung aller Werte, über die sich eigentlich schon gar nicht mehr streiten läßt, weil sie zu widersinnig ist, und weil sich alles, Natur wie Kunst, täglich dagegen aufbäumen und sie als Nonsens widerlegen. Wir sehen, wie böse es ist, wenn die Schätzung der Technik in Überschätzung umschlägt, die Mittel zum Zwecke verkehrt. Nur von solchem Standpunkte aus ist es möglich, ein technisch treffliches Werk wie Manets Spargelbündel auch für ein großes Kunstwerk auszurufen. Jeder Undogmatische wird sich angesichts des Bildes sagen müssen, daß er es mit keinem Kunstwerk zu tun hat, sondern mit einem technischen Experimente, einem Virtuosenstücklein ersten Ranges, das vielleicht von einem großen Künstler gemacht sein kann, in dem aber das innere Erleben und die äußeren Mittel zu seiner Darstellung in einem so schreienden Kontraste stehen, daß von einem Kunstwerke — dessen Grundbedingung doch Harmonie ist — ganz gewiß nicht die Rede sein kann.

Wir sind nun der Meinung, daß es in der Kunst keine festen Regeln gibt, die man einer künstlerischen Persönlichkeit gleich einem Halfter um den Hals legen könnte, als eben einzig die Forderung, daß sie auch wirklich eine solche Persönlichkeit sei. In welches Verhältnis sie sich zur Natur stellt, wird nicht unsere Sache oder Sache des Dogmas, sondern einzig und allein ihre Sache sein. Gewiß, der Zwang hat sein Heilsames grade oft für die größte Individualität, aber tausend Bedingungen ringsherum üben einen derartigen Zwang mit naturgesetzmäßiger Stärke aus, wir können da mit unseren kleinlichen Doktrinen, die wir ja schließlich doch nur aus den Werken anderer Individualitäten abgeleitet und destilliert haben, ganz ruhig zu Hause bleiben und uns abwartend verhalten.

Noch immer hat sich jede künstlerische Individualität von wahrer Bedeutung ihre eigene Technik gefunden, in die man dann höchstens die Regeln einer doktrinären Ästhetik hineindeuten kann. Das gilt für alle, von Apelles bis zu uns in die Gegenwart hinauf, bis zu Böcklin oder Ury. Neue Ziele erfordern auch immer neue Wege. Man kann von dem, der etwas Neues in sich fühlt, der nach dem Ausdruck dafür ringt, gerechterweise nicht verlangen, daß er sich nun erst ängstlich mit dem Alten vergleicht. Aber man kann es auch gerechterweise dem Publikum nicht verdenken, wenn es nicht sofort, sondern erst schwer und mit einem gewissen Widerstreben den schwierigen Weg zu diesem Neuen findet. Es ist darum eine überflüssige und ungerechte Anklage gegen das Publikum, wenn man ihm vorwirft, es habe seine größten und originellsten Geister nicht sofort verstanden. Natürlich nicht! Wir sind

heute in den umgekehrten Fehler gefallen: aus einer an sich anständigen, aber lächerlichen Furcht heraus suchten wir oft selbst noch am übelsten Schmierer etwas Gutes zu finden, verlieren alle Maßstäbe für künstlerische Wertung überhaupt und werden am Ende noch in eine Aktiengesellschaft für gegenseitige Belobigungen ausarten.

Das aber könnte und sollte derjenige, dem das Schwankende und Unsichere seiner Zeit noch nicht den klaren Verstand getrübt hat, erkennen: ob nämlich das, was seine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, wirklich von einer Persönlichkeit stammt, die gehört zu werden verdient, die uns etwas Eigenes zu sagen hat. Nie blühte das Virtuosentum in der Kunst so stark als gerade in unseren Tagen. Alle Stile scheinen sich bei uns ein den Genießenden verwirrendes Rendezvous gegeben zu haben, und es wimmelt von Künstlern, die einem bescheidenen aber eigenen Sein den prächtigen, von Fremden entliehenen Schein vorziehen. Sie tauchen gewöhnlich wie Meteore auf, sind kurze Zeit „Mode" und verschwinden dann wieder geräuschlos, um in verstaubten Kunsthandlungen ein an Käufern armes Dasein zu fristen. Mitunter aber auch gelingt es ihnen, sich durch kaufmännische Geschicklichkeit, Beziehungen und Verbindungen auf der Höhe zu erhalten uud Einfluß auf die Kunst der Zeit zu gewinnen. Dann werden sie zu einer Gefahr, und das Einschreiten gegen sie wird zur Pflicht.

Dies ist der Fall Liebermann. Wir haben bereits in den vorangegangenen Blättern gesehen, daß wir es mit keiner eigenartigen künstlerischen Persönlichkeit zu tun, sondern mit einem an sich ganz tüchtigen, aber

durchaus nicht besonders bedeutenden Maler, den eine gut organisierte Reklame allmählich zum bedeutendsten Künstler unserer Tage aufgebauscht. Wir gingen bei unserer Untersuchung bislang nur von der Innenwelt Liebermanns aus, beschäftigen wir uns nun mit den Wegen der Darstellung, welche er beschreitet, so erhalten wir das nämliche Bild. Hier wie dort ein absoluter Mangel an jedem eigentlich Schöpferischen, eine tiefste Inoriginalität, geschaffen, in ganz kleinem Kreis etwas Brauchbares zu liefern, aber voller Ehrgeiz nach Großem und darum vom Fremden lebend. Es ist das typischste und zugleich furchtbarste Beispiel vom Virtuosentume in der modernen Kunst, mit dem wir es zu tun haben. Aufs höchste gesteigert erscheint bei Liebermann die Kopistengabe, sich getreu in die Technik eines fremden Großen hineinzuversetzen und nun dieselbe voller Bravour nachzuahmen. Man kann also von seiner Technik überhaupt nicht sprechen, sondern immer nur davon, welche fremde Technik er sich gerade angeeignet hat. Eine konstante Feststellung gibt es nicht, da dem Maler jede eigene Persönlichkeit fehlt, ist er ein seltsames Konglomerat aller bedeutenden Künstler der Zeit, und als solches ein sonderbares Stück Kulturgeschichte.

Betrachten wir die Laufbahn dieses Mannes, der als Gründer und Leiter der Berliner Sezession so recht eigentlich unsere moderne Kunst vor dem Auslande vertreten sollte und wohl auch vertritt. Man wird sehen, es ist reiner Eklektizismus, geschickte Aneignung des Besten fremder Kunst. Die einzige dabei sich zeigende Begabung ist unstreitig die Fähigkeit, dieses Beste zu erkennen. Und ein solcher Mann gilt als Führer der „modernen“ Richtung, unter seinem Einflusse, den er

wahrhaft diktatorisch ausübt, steht das ganze zeitgenössische Kunstleben!

Zu Anfang der siebziger Jahre hat Liebermann unter Pawels, dem Belgier, in Weimar rotseidene Vorhänge und elegante Damen mit einer auch den Vorurteilslosesten überwältigenden Talentlosigkeit gemalt. Schon damals war er ein sehr getreuer Schüler seines Lehrers, nichts verrät den zukünftigen Revolutionär, nirgends spürt man irgendwie die „Löwentatze". Dann machte er eine Rheinreise, kommt nach Düsseldorf, bleibt in Abwesenheit des Meisters einige Stunden im Atelier Muncasçys und malt nach seiner Rückkehr die jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen „Gänserupferinnen", über die wir bereits vorher ausführlich gesprochen haben.

Die Entwicklung eines Genies ist durchaus keine so übertrieben sprunghafte. Wir können da immer verfolgen, wie etwas langsam wird, sich ankündigt, erst leise, dann stärker und stärker, bis es endlich, reif geworden, sonnenklar zutage tritt. Nichts davon bei Liebermann. Wieso das?

Es wird sofort klar, wenn man das Bild mit Augen betrachtet, die eben schon andere Bilder gesehen haben. Das Bild ist durchaus Muncasçy mit einem starken Einschlage Courbet. Man muß schon ziemlich verblendet sein, um hier von Schülerschaft zu reden — Liebermann selbst bezeichnet sich in jüngster Zeit plötzlich als Schüler Muncasçys —, wo eben nur das starke Nachahmen vorliegt. Diese Asphaltmalerei ist der reinste Muncasçy, den man sich denken kann. Muncasçy hat die asphaltigen Töne ganz genau so entwickelt, Liebermann bringt absolut nichts Neues hinzu, er hat

keine eigene Note beizufügen. Die ganze Technik, die Art der Lichtquellen, die Farbenplättchen, das alles gehört in keiner Weise dem damals erst fünfundzwanzigjährigen Maler, es ist durchaus übernommen, für den Kundigen besteht kein Zweifel, daß er es mit einem Nachahmer zu tun hat.

Später hat sich dann das Dunkel dieser Bilder aufgehellt, und es gibt interessante Untersuchungen darüber, wie Liebermann sich allmählich zum Lichtmaler entwickelt haben soll. Er aber hat sich durchaus nicht entwickelt, sondern nur seine Virtuosität und seine Kenntnisse der Bilder großer Zeiten. Keine lehrreichere Aufgabe für den Kunsthistoriker, als zu verfolgen, wie Max Liebermann den großen Franzosen Courbet in seiner ganzen Entwicklung nachahmt. Courbet hatte von Franz Hals und den Spaniern vieles gelernt, Liebermann aber lehnt sich direkt an Courbet. Die ganze Art, wie Courbet die Koloristik stilisiert, wird von Liebermann ohne Widerspruch herübergenommen, ohne jede eigene Note persönlichen Hinzufügens. Courbet war ein sehr großer Meister der Bewegung, Licht und Luft sind ihm Mittel zur Charakterisierung der Bewegung. Das gleiche hat man Liebermann nachgesagt, ohne hinzuzufügen, daß er die Technik dieses völlig von Courbet hat. Vielleicht fügte man es nicht hinzu, weil man es teils nicht wußte, teils nicht wissen wollte. Und schließlich Liebermanns so viel gerühmte Kunst, die Farbe psychologisch zu verwerten — hat man denn Courbets „Begräbnis“ ganz vergessen? Die ganze Plastizität Liebermanns, für die sich so viele begeistern, stammt technisch absolut von Courbet. Wer Gelegenheit hat, einige Bilder aus verschiedenen Perioden beider Maler vergleichend nebeneinander zu sehen, wird

mir, wenn er gerecht ist, bedingungslos zugeben müssen, daß Liebermann Courbets malerische Technik durch alle Perioden hindurch verfolgt.

Hat er seine malerische Technik von Muncasey und Courbet, so ist es oft geradezu amüsant zu sehen, wie sein Zeichnerisches zunächst durchaus von Millet stammt, mit dem er übrigens persönlich nicht mehr in Berührung gekommen ist. Das amüsanteste Beispiel dafür dünkt mich sein im Berliner Privatbesitz befindliches Pastell von 1897 „Mädchen mit Kuh". Es gibt da eine Bleistiftstudie Millets „Frau, eine Kuh hütend", mit der Liebermanns Pastell eine Ähnlichkeit aufweist, die man beinahe schon nicht mehr gut bloße Ähnlichkeit nennen kann. So unvorsichtig ist der Berliner Maler indessen nie wieder gewesen. Millet war ein sehr großer Meister auf einem immerhin beschränkten Gebiete, das er nun aber mit starken Schritten bis in alle Ecken durchmaß. Er war vor allem ein zeichnerischer Meister der Bewegung allererstен Ranges. Hier hielt er in zahllosen Zeichnungen alles fest, was sich ihm darbot, und schuf eine Art grandiosen Atlas. Und hier hat dann Liebermann gleichfalls mehr als gelernt. Er hat Milletsche Bewegungen zahlreich — wörtlich hätte ich beinahe gesagt — in sein eigenes Oeuvre hinübergenommen. Quellenangabe ist ja in der Malerei nicht notwendig. Ich weise nur auf Millets „Waschtag" hin, auf sein „Topf auf dem Feuer", auf seine Gemälde „Die Schweintöter" und „Die Nesthäckchen" und auf die zahlreichen anderen, deren Bewegungspartien sich ohne Schwierigkeiten in den Bildern Liebermanns wiederfinden lassen. Der Zusammenhang ist so evident, daß es mich wundert, ihn nicht schon stärker und häufiger

wenigstens als Einfluß betont gefunden zu haben. — Aber freilich ist das Nächstliegendste oft genug das Fernste.

Noch ein anderer trat hinzu: Corot. Er hat im Farbigen — ich meine hier den alten Corot — Courbet den Einfluß späterhin sehr streitig gemacht, indessen zunächst gab er etwas her, seine Bäume. Wer auf einem Liebermannschen Bilde beobachtet hat, wie die Sonne durch das Laub der Bäume fällt, und wer dann einmal eine der Landschaften Corots betrachtete, hat vielleicht schon ein leises Gefühl der Ähnlichkeit verspürt, ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen. Vielleicht kommen hier drei Bilder Corots hauptsächlich in Betracht, »Genzaur«, »Château Thierry« und »Le Canal de St. Quentin«. Corot liebte die Bäume über alles, getreu seinem Meister Poussin, von ihm hinwiederum haben die neueren Holländer gelernt, wie etwa Mauve, und auf diesem Wege ist er schließlich auch beeinflussend in unsere jüngere deutsche Landschaftsmalerei hineingeraten. Liebermann aber schöpfte direkt von Corot, seine Bäume stammen aus Corotschen Landschaften, und Claude Monets Licht ergießt sich durch sie auf den grünen Rasen des Parkes.

Man kann von Max Liebermanns technischen Fähigkeiten nicht sprechen, ohne sein Verhältnis zu einem deutschen Zeitgenossen zu berühren. Es ist vielleicht der peinlichste und unangenehmste Punkt dieser ganzen Darstellung, aber auch der dunkelste und unvermeidlichste. Ich spreche hier von Lesser Ury. Als die beiden sich trafen, hatte Ury bereits den Impressionismus auf eigene Faust entdeckt. Auch er kannte die großen Franzosen, aber sie waren ihm nur Bestätigungen seines eigenen

Schaffens gewesen oder eines Teiles davon, der für ihn nur Durchgangsstation bedeutete. Vielleicht rührt man hier an das intimste persönliche Verhältnis, das Liebermann überhaupt je zu einem Künstler gehabt. Lesser Ury nahm manchmal seinem Freunde den Pinsel aus der Hand und erklärte einfach: „So geht das nicht. Das muß so und so gemalt werden." Oder er führte ihn in den Garten, um ihm zu zeigen, wie welkes Laub denn wirklich aussehe. Von Paris bringt Liebermann die jetzt den „Gänserupferinnen" in der Berliner Nationalgalerie gegenüber befindlichen „Flachsspinnerinnen" mit. Zwei Freunde sagen ihm, so gehe das nicht. Und nun wird das Bild mit Ausnahme des Hintergrundes völlig neu gemalt. Und nicht etwa, daß Liebermann allein malt, nein, Lesser Ury assistiert dabei und hilft. Ich habe mich vergebens nach Urys Namen an dem Bilde umgesehen. Irgendwo muß er doch stehen, und es mag ja nur an mir liegen, daß ich ihn nicht finden kann.

Über das außerordentlich viele, das Liebermann von Menzel übernommen hat, braucht wohl hier nicht besonders gehandelt zu werden. Liebermanns Fontanezeichnung, seine Grisebachradierung und sein Virchowpastell, eine große Zahl seiner Zeichnungen und Bilder wie etwa die „Gedächtnisfeier für Kaiser Friederich in Kösen" oder das „Münchner Bierkonzert", weisen die Handschrift des toten Meisters so deutlich auf, daß von einer Schülerschaft kaum noch die Rede sein kann. Denn der Ausdruck Schülerschaft will doch sagen, daß man von einem lernt, um zur eigenen Meisterschaft zu kommen. Das Eigene aber zeigt sich bei Liebermann nirgends. Er verläßt eine Technik, die ihm nicht gehört,

um sich schnell in eine andere zu stürzen, die ihm gleichfalls nicht gehört. So zeitigt er trotz seiner 60 Jahre noch heute ständig „Überraschungen", wird sie stets zeitigen, und macht es in neckischer Weise dem armen Kritiker schwer, dem sich ständig wandelnden Proteus durch alle Verkleidungen zu folgen, bis man sich schließlich doch einmal vis-à-vis du rien befindet. Bedauerlich bleibt dabei nur, daß es scheint, als sollten die meisten zu dieser letzten Erkenntnis erst nach Liebermanns Tode kommen.

Der neueste Trumpf des Berliner Malers ist der große französische Meister Edgar Degas. Die breite, flächige Manier der letzten Reiterbilder, der Badenden Jungen und ähnlicher ist dem Franzosen ganz erstaunlich abgelauscht. Das ist ein so offenes Geheimnis, daß sich neulich ein Berliner Kritiker folgendermaßen äußerte: „Ich weiß schon gar nicht mehr, was ich über Liebermann schreiben soll. Heute malt er Degas, aber wen wird er nun morgen malen?" Ja, wenn man das weiß, warum spricht es dann niemand aus? Was ist mehr: unsere Stellung oder unsere Ehrlichkeit?

So haben wir denn Liebermanns Schaffen von beiden Seiten her betrachtet und gefunden, daß ein recht befähigter, aber durchaus nicht über Mittelmaß emporragender Maler, der nichts weniger als ein großer Künstler ist, uns als großer Meister hingestellt wurde. Wir haben ferner gesehen, daß ein solcher Irrtum nur möglich war gegenüber einem ungewöhnlichen Virtuosentume in der Kunst, das imstande ist, die eigene schöpferische Armut, den Mangel an Originalität hinter fortwährenden Masken zu verbergen. Und diese Masken sind denn so geschickt gemacht, daß die meisten sie heute

noch für echte Gesichter halten. Eine außerordentliche technische Fähigkeit ist vorhanden, die dann bis zur Virtuosität ausgebildet wurde, aber ich vermag dergleichen nicht höher einzuwerten als die Virtuosität irgendeines anderen Artisten auch, und jeder Ehrliche wird ebenso denken. Das kleinste Bild, welches Liebermann aus seiner persönlichen Eigenart heraus geschaffen hätte, wäre mir lieber als all diese Werke nach anderen Meistern. Wo aber hernehmen?

III.

Die Klagen über das Virtuosentum in der bildenden Kunst sind so alt wie diese selbst. Schon die Antike hatte darunter zu leiden, und die Renaissance bietet das tragikomische Beispiel des Virtuosen Bandinelli, der von allen Seiten nimmt und sich dann beklagt, daß Michelangelo ihn bestohlen habe, und daß er eigentlich viel größer sei als Michelangelo. Noch hat sich kein großer Meister gefunden, dem nicht zugleich irgendein kleines Talent zur Seite stand, das des Meisters Gold in kleine Münze umwechselte, so unter die Leute brachte und dann lächelnd den Profit einsteckte, während der Große darbte. Keiner von den großen Franzosen, die heute als Vorbilder oder gar als Kollegen Max Liebermanns gerühmt werden, hat gleich diesem so mitten im Trubel des Kauf- und Verkaufmarktes gestanden, keiner hat eine Künstlergenossenschaft auf kaufmännischer Basis gegründet, und keiner hat sich so ungeniert für den größten Maler seiner Zeit ausschreien lassen. Als die jungen französischen Künstler ihre Sezession hatten, da fehlten gerade die Manet und Monet, die Großen

alle waren nicht bei diesem Trubel des Marktes, sondern saßen abseits irgendwo im Walde in irgendeiner Holzbude und ergötzten sich nach Herzenslust bei ihrer Malerei.

Schließlich: wäre Max Liebermann nichts als ein Virtuose in der bildenden Kunst, so könnten wir uns mit dieser endlichen Feststellung begnügen und über ihn hinweg zur Tagesordnung übergehen, indem wir uns damit trösten, daß auch andere Zeitalter ähnlich hineingefallen sind. Wie viele Künstler sind nicht von ihrer Zeit maßlos überschätzt worden, um dann von der Nachwelt, die den weiteren Überblick über das Ganze hat, auf ihr natürliches Maß reduziert zu werden. So würde denn auch ein Kunsthistoriker nach etwa hundert Jahren Max Liebermann unter die kleineren nachahmenden Talente einreihen und es nur als ein Kulturproblem und ein Zeichen für die Stilwirrnis und unästhetische Verständnislosigkeit unserer Zeit anstaunen, daß ein solches Talent lange Zeit so unumschränkt regieren konnte. Im Schicksale seines Lebens wie seiner Kunst hat Liebermann eine unbestreitbare Ähnlichkeit mit dem sonst so verschiedenen Empiremaler David. Auch dieser inoriginelle Virtuose der Kunst galt einst als großes Genie und als neuer Michelangelo. Heute gehen wir nur mit furchtbarer Langeweile und hartem Widerwillen durch die Säle, welche die einst so vielgerühmten Meisterwerke Davids bergen. Mit ähnlichen Empfindungen werden unsere Söhne und Enkel die Räume durchschreiten, welche von den jetzt durch die Museen so übereifrig angekauften Gemälden Max Liebermanns geschmückt werden.

Die Nachwelt ist gerecht. Von der Verblendung

der Mitwelt frei, wägt sie unbarmherzig und verwirft ohne Rücksicht auf die Stimmen der Zeitgenossen den, der vor ihrem Urteil nicht zu bestehen vermag. Und manche, die Zeit ihres Lebens schwer zu kämpfen hatten, wie etwa der große Daumier, kommen nunmehr zu ihrem Recht, dem Rechte des Genies auf Anerkennung.

Aber hier kommt noch etwas anderes hinzu: die historische Rolle, welche Max Liebermann spielt. Er hat die neue Kunst bei uns nicht etwa geschaffen, sondern er kam in einem Momente hinzu, als alles das, was man jetzt so oft als sein Verdienst hinzustellen beliebt, sozusagen in der Luft lag. Sehr viele andere junge Künstler waren Mitstrebende Max Liebermanns, gingen auf gleichem Wege, wollten ebenfalls Reformatoren sein. Er unterscheidet sich im Grunde in keiner Weise von ihnen, die zum Teile zugrunde gingen, zum Teile erst später an die Oberfläche kamen. Aber er hatte für den Kampf einen großen Vorzug: er konnte durchhalten, denn er hatte Geld. Aus vermögender Familie stammend, brauchte er nicht gleich vielen anderen zu Kreuze kriechen, sondern konnte sich die Sache ruhig mit ansehen. Ihm hieraus ein besonderes Verdienst machen zu wollen, wie dies heutigentags so oft geschieht, wäre töricht. Er hatte schon damals den feinen Instinkt, den er auch heute noch besitzt, wußte, daß es bei solchen Dingen auf das Durchhalten ankommt, und er hielt durch. Das Kapitel „Geld und Kunst" ist eines der eigentümlichsten der ganzen Kunstgeschichte, traurig bis zum Schluchzen und skurril bis zur Narrheit. An die armen Hans von Marées und Feuerbach muß ich denken, und daran, wie elend Meunier war bis in

sein Alter hinauf. Auch die bildende Kunst hat ihre außerordentlichen Tragikomödien.

Wie ich da die Namen Hans von Marées und Feuerbach hinschreibe, stellt sich Arnold Böcklin als dritter ein. Plötzlich sehe ich zwischen diesen und Liebermann einen Abgrund klaffen, den ich gerne überbrücken möchte. Denn immerhin — wenn Liebermann auch kein großer Künstler selber ist, seine Verdienste um die deutsche Kunst wird man ihm nicht nehmen können! Hat er uns nicht reformiert, dem Licht und der Luft bei uns zum Siege verholfen, uns im heißen Kampfe gegen die offenbar vertrottelte Akademie eine neue Kunst geschenkt? Genügt das alles allein nicht, ihm einen ehrenvollen Platz in unserer Kunstgeschichte zu sichern, selbst wenn sein eigenes Schaffen von minderem Werte ist?

Die deutsche Kunst hat von jeher das Seelische stark betont. Es war stets ihre Eigenart, daß sie die Welt mit gefühlvollen, mitunter gewiß etwas zu sentimentalischen Augen betrachtete. Der deutsche Künstler macht dem Beschauer fortwährend Konfessionen, wir werden zu Vertrauten der Empfindungen, mit denen der Schöpfer des Bildes den deutschen Wald durchschritten hat, werden zu Zeugen seines religiösen Bekenntnisses und seiner Liebeserklärung, erfahren, ob er Monarchist oder Republikaner ist, lernen alle seine Gedanken und Neigungen kennen. Selbst da, wo er sich scheinbar mit rein technischen Problemen beschäftigt, beispielsweise einen schönen grünen Sammet malt, legt er all seine Vorliebe für grünen Sammet etwa in die Striche seines Pinsels, und wir sehen ordentlich dann den Maler hinter seinem Bilde stehen und neugierig

zu uns herüberblicken, ob uns die Sache gefällt. Da, wo es sich um Aufgaben handelt, die seiner Seele nichts zu sagen haben, wird der deutsche Maler steif und konventionell, und wir erkennen an dieser ungelenken Technik den eben noch von uns Verehrten nicht wieder.

Es ist eine seltsame Eigenart der deutschen Kunst, daß ihre großen Meister dort, wo sie nicht mit der Seele engagiert sind, auch technisch nichts Besonderes leisten. Von Lucas Cranach, der seine kleinen nackten Weiblein und farbige Tücher so sehr liebte und unglücklich war, wenn er etwas steif Konventionelles zu malen hatte, bis auf die Neuzeit läßt sich das verfolgen. In der Betrachtung der großen Werke unserer Meister überwältigt uns das Gefühl: hier hat eine Seele ihre Freuden oder Leiden hinausgeschrien, sich schöpferisch erlöst. Und das ist grade die Stärke dieser Gemälde, daß ihre Empfindungen auf uns übergehen, uns gleich ihnen fromm, melancholisch oder fröhlich machen. So ist es auch zu erklären, daß wir zwar von der Technik mancher alten Meister, eines Stephan Lochner etwa, sagen können, sie sei an sich sehr unbeholfen und ungeschickt gewesen, deswegen aber die Werke dieser Art Meister keineswegs geringer lieben und schätzen. Denn diese primitive Technik und die heißen primitiven Gefühle, welche durch sie zum Ausdruck kommen, decken sich so völlig, daß bedeutende Kunstwerke vor uns stehen. Ein bedeutendes Kunstwerk ist eben nicht etwa gut gedacht oder gut gemacht, sondern es ist einzig und allein die völlige Harmonie zwischen Innenleben und Technik.

Ich glaube auch kaum, daß es für andere Völker andere Kunstgesetze gibt als die hier besprochenen. Und

selbst wenn, so wäre das noch lange kein Grund für uns, etwas als Eigenart des Nationalcharakters Erkanntes nun einfach aufzugeben und uns, auslandssüchtig wie wir leider Gottes sind, ein fremdes Gewand anzuziehen, das uns weder paßt noch kleidet. Die deutsche Kunst ist eine Gefühlskunst, und sie hat noch alle rein formalistischen Bestrebungen, die auch im Mittelalter nicht fehlten, und an denen das Zeitalter der Nazarener beispielsweise reich war, schwer büßen müssen. Stets bedeuteten solche Perioden eine Stagnation, die unfruchtbar blieb und sich oft nur schwer überwinden ließ.

Alle großen deutschen Meister predigen das Evangelium des Gefühls. Aber sie verachten darum gewiß die Technik nicht, wenn freilich ihre Geringschätzung für sie im Vergleich zu der zum Ausdruck gelangenden Innenwelt keineswegs verborgen wird. Wie hat ein Albrecht Dürer ständig um den Ausdruck gerungen! Welche Umwälzungen bringt da nicht die italienische Reise mit sich! Aber man beachte wohl den Unterschied. Liebermann, um die gleiche Zeit lebend, hätte, von einer gleichen Reise zurückgekehrt, nun die Bilder der großen Italiener etwas verändert noch einmal gemalt. Es hat auch solche Maler gegeben, und sie haben eine gewisse Ähnlichkeit auch in der Wertung der Zeitalter mit dem Berliner. Dürer lernte von den technischen Fortschritten der Fremden, aber er lernte nicht mehr, als sich mit seiner deutschen Eigenart vertrug und als er gebrauchen konnte, um sich selbst besser auszudrücken. Nicht ein Tüpfelchen seiner Eigenart hat er um der großen Fremden willen aufgegeben, so sehr er diese auch lieben und bewundern mochte.

Auch die großen deutschen Maler der Neuzeit haben

nicht anders gehandelt! Wenn man wirklich eine eigene, nationale Gefühlswelt besitzt, kann man dann die durch fremde Mittel überhaupt ausdrücken? Doch höchstens von dem Fremden lernen, wie man sich selbst ausdrücken könnte. Keiner von unseren großen Neuerern, so gern und bereitwillig auch alle vom Fremden lernten, ist deshalb so zum Anhänger der Fremde, so zum Brecher mit aller guten eigenen Tradition geworden wie Liebermann. Der große Anselm Feuerbach sitzt in Italien, eine Italienerin ist sein Modell, seine „Muse", wie er sagt, und seine Technik schult sich am Fremden. Aber diese wunderbaren Bilder sind eben nichts als Sehnsucht und Traum eines Deutschen, der grade in Italien lebt und liebt. Der Angehörige eines anderen Stammes, ein Lateiner etwa, hätte sie ganz, ganz anders gemalt. Oder Böcklin, der in Koloristik und vielem anderen so italienisiert, wer wird seine Werke nicht auf den ersten Blick als solche eines Deutschen erkennen? Oder Hans Thoma. Oder Fritz von Uhde. Oder der italienisierteste von allen, Ludwig von Hofmann, dem zugleich auch das treuherzigste Deutschtum eigen ist. Alle diese Bilder belebt eine durchaus deutsche Gedanken- und Gefühlswelt, die sich je nach den verschiedenen Persönlichkeiten verschiedenartig ausdrückt, aber doch niemals den großen Gemeinsamkeitszug verleugnet, welchen die Meisterkunst einer Nation stets aufweist. Es sind alles deutsche Künstler, Anbeter des Gefühls, Schwärmer, die erst empfinden und dann nach dem Ausdruck suchen, nicht umgekehrt.

Hat man dies als Wesen der deutschen Kunst erkannt, so sieht man auch die außerordentliche Schädigung ein, welche Liebermann für sie bedeutet hat und noch bedeutet.

Er ist, wie nachgewiesen, ein sklavischer Nachahmer des Fremden. Das mag als die Schwäche eines minderwertigen und nur maßlos überschätzten Malers hingehen, aber er stellt uns dieses Fremde als das Heilige und einzig Wahre in der Kunst hin, dem wir unbedingt nacheifern müssen, und das ist ihm nicht zu verzeihen. Nicht sein Schaffen als Beispiel kommt in Betracht, das ließe sich ja überwinden, sondern daß er versucht hat, uns unserer Eigenart zu entfremden, uns etwas aufzudrängen, das uns unserem ganzen Wesen nach fremd ist und bleiben muß. Indem er die Kunst als Technik, als etwas schlichtweg Erlernbares proklamierte, hat er sie dem Handwerk gleichgestellt; indem er die Internationalität dieser seiner Art Kunst als etwas an keine bestimmte Gefühlswelt Gebundenes proklamierte, raubte er ihr den inneren Gehalt und die nationale Grundlage, welche jede große, auch die allgemeingültigste Kunst, wie etwa die griechische, besitzt und besitzen muß. Weil er selbst keine Persönlichkeit ist, sprach er sie der Kunst überhaupt ab.

Man erzählt ja, Liebermann habe uns die moderne Kunst entdeckt. Wieso denn das? Seit Jahrzehnten werden wir mit den möglichsten und unmöglichsten Franzosen und anderen Ausländern überschwemmt. Der deutsche Künstler an sich gilt überhaupt so gut wie nichts mehr. Er muß schon ein Schüler Manets, Monets oder wenigstens Pissaros sein, um etwas im Preise zu steigen. „Kann man überhaupt ein Künstler sein, ohne einige Jahre in Paris studiert zu haben?“ fragt bereits das Publikum. Der ideelle nnd materielle Schaden, welcher hiermit durch Liebermann und die Seinen der deutschen Kunst zugefügt worden ist, ist

jetzt in seinem ganzen Umfange noch gar nicht zu übersehen. Ganz gut deutsch veranlagte Künstler, wie z. B. die Gebrüder Hübner haben lernen müssen, lateinisch zu malen, um zu einiger Geltung zu kommen. Und noch immer läßt dieser Zuzug aus Frankreich nicht nach. Nach den Jungen kommen nun die Allerjüngsten zu uns hinüber. Und diese Allerjüngsten sind zum allergrößten Teile das, was Liebermann ist, reine Virtuosen, die ihre innere Schwäche unter äußerem, geliehenen Glanze verbergen. Das Ganze ist einfach ein Unfug.

All das ginge ja an, wenn uns nur tüchtige Bilder gezeigt werden sollten, an denen wir eine Freude haben könnten. Schön, auch wir sind durchaus nicht für hermetische Abschließung. Aber von Liebermann und den Seinen wird uns ständig gepredigt, hier stecke die einzig wahre Kunst, und nur wenn wir ihr völlig ergeben nacheifern, könnten aus uns armen Trotteln von Deutschen einmal Künstler werden. In der ganzen Art, wie hier vorgegangen wird, steckt eine so maßlose Überhebung, daß man mit Recht empört ist.

Und was haben wir denn schließlich von den Franzosen zu lernen, die Max Liebermann uns als Meister hinzustellen die große Güte hatte und hat? Die Jahrhundertausstellung hat uns glücklicherweise erst jüngst wieder belehrt, daß die deutsche Kunst eine der französischen durchaus analoge Entwicklung durchgemacht hat, daß wir alles, was uns Liebermann und die Seinen als funkelnagelneue Entdeckungen für unsere Kunst priesen, bereits seit langem besaßen. Die Landschaften und Zeichnungen und Gemälde überhaupt der Runge, Friedrichs, Koch und der anderen zeigten uns, daß wir bereits einen deutschen Impressionismus besaßen, bevor

uns der französische gelehrt wurde. Und wir sahen auch, daß über Menzel einerseits — den ja auch Liebermann genügend nachgeahmt hat — über Böcklin andererseits die deutsche Kunst sich normal weiter entwickelt bis zu einer Höhe, die in Frankreich drüben vielleicht nur ein einziger erreicht hat, der einzige Maler wirklich großen Stiles, Honoré Daumier.

Von Herrn Max Liebermann steht in dieser Entwicklung kein Sterbenswörtlein, es findet sich kein Plätzchen für ihn. Oder doch, nämlich da, wo plötzlich ein Riß im Faden, Stagnation eintritt. Max Liebermann wird seine kulturhistorische Stellung haben als der wesentlichste Schädling der modernen Kunst, als der Mann, der einem gesunden Baume die eigene Lebenskraft beschnitt, um fremde Reiser darauf zu pflanzen und so den Entwicklungsprozeß zu hemmen, anstatt ihn zu fördern. Die deutsche Kunst aber wird mitleidslos über Herrn Professor Liebermann hinweggehen und die ihr natürliche Entwicklung nehmen. Dann wird er auch denen, die ihn einst verehrten, nicht mehr sein als eine peinliche Erinnerung.

Die deutsche Kunst *muß* über ihn hinweggehen! Es soll gar nicht abgestritten werden: dadurch, daß uns so viele technisch vollendete Bilder vorgeführt wurden, dadurch, daß ein technischer Virtuose unter uns lebte, haben wir selbst uns technisch äußerst zusammennehmen gelernt, immerhin ein Nutzen bei allem Schaden, wobei aber auch nicht vergessen werden darf, wieviel mehr wir dem einen großen Menzel als Liebermann zu danken haben. Nun wird es höchste Zeit, daß wir uns auf uns selber besinnen, das uns aufgedrungene schädliche Virtuosentum der letzten Periode überwinden,

und das Gewonnene nach der seelischen Seite hin entwickeln und vertiefen. Mit anderen Worten: die Technik muß Kunst werden!

Dazu gehören aber auch künstlerische Persönlichkeiten. Und darum muß unser Weg gegen Liebermann gehen und über ihn hinweg.

Wer in Malerkreisen verkehrt, wird es allüberall gegen Max Liebermann dumpf und erbittert grollen hören. Liebermann ist die Personifizierung des unselbständigen, aber darum nur um so eifriger um seine Anerkennung bemühten Talentes, und diese Personifizierung hat in ihrer außerordentlichen Energie zweifellos etwas Respektables. Mit voller Kraft unterdrückt er einfach alles, was über seine Doktrin „Kunst ist Können" hinaus will. Es ist in der Sezession genau so wie in einem gewissen konstitutionellen Staate: ein Parlament ist wohl vorhanden, aber der Wille des Monarchen bleibt darum nicht weniger suprema lex. Wer sich nicht dem einmal als sakrosankt erklärten Dogma willig fügt, gelangt eben nicht in die erlauchte Familie der „neuen jungen Meister", und die Zeitungen schweigen ihn so lange tot, bis er längst ein alter Meister geworden ist. Der einzelne ist wehrlos gegen die Masse. Was soll so ein junger Maler tun? Für die akademische Ausstellung malt er zu „modern" und in die Sezession paßt er nicht hinein, denn erstens hat er nicht den Stil und zweitens keine Beziehungen. Er ist einfach zwischen zwei Mühlsteinen, die ihn zermahlen, wenn er es nicht vorzieht, vorher zu ducken und unterzukriechen.

Es ist so weit gekommen, daß wir heute die Sezession als eine größere Gefahr ansehen müssen denn die Akademie. O, wie freudig haben wir Jungen einst die Sezession begrüßt. Sie hat uns mit schönen Worten breitgeschlagen, erschien uns wie die Freiheitssonne einer neuen Kunst. Sie sprach so viel und pathetisch von der künstlerischen Persönlichkeit — und das war es ja gerade, was wir brauchten! Sie rief: „der künstlerischen Freiheit eine Gasse!" und wir alle folgten mit Begeisterung dem Rattenfängerliede. Nun die Gasse da sein sollte, sehen wir mit Erschrecken, daß wir eine Mauer haben bauen helfen, stärker und dicker als alle früheren. Die Sezession, welche die Freiheit bringen sollte, ist akademischer geworden als jede Akademie, sie hat eine Doktrin der Kunst aufgestellt, nachdem sie zuerst erklärt hatte, es gäbe keine andere Doktrin als eben die Persönlichkeit des Künstlers. Sie hat uns getäuscht, und wir haben ein gutes Recht, unsere Liebe wieder zurückzunehmen.

Die Gefahr, die unsere Berliner Sezession für das ganze deutsche Kunstleben in sich birgt, die Stagnation, die Erstarrung, die sich infolge der hartnäckigen Durchführung des Dogmas verbreiten, äußern sich aber nicht nur in den Ausstellungen der Sezession und in den Zeitungen. Berlin ist — die Gründe erörtern wir später — durchaus nicht der geeignete Platz, die deutsche Kunst zu zentralisieren, schon deshalb, weil es zurzeit selbst noch keine bodenständige Kunst besitzt. Wer aber hier lebt, kann Merkwürdiges genug sehen. Betritt einmal den Salon einer vermögenden Familie in Berlin W. Ich möchte mit dir um jeden Preis wetten, daß du von neueren Künstlern keinen einzigen finden wirst — seltene

Ausnahmen bestätigen nur die Regel — der nicht zur Sezession gehört oder in irgendeinem Verhältnis zu ihr steht. Es ist das alte traurige Lied von den Beziehungen, die eben alles machen, nicht nur im Leben, sondern leider auch in der Kunst. Freilich — es gibt Gott sei Dank noch eine ganze Anzahl feinfühlender Menschen, die sich für neue Kunst interessieren und dabei doch einen Ekel vor allem haben, was nach Clique aussieht. Aber, ehrlich gesprochen, wie viele davon sind kaufkräftig?

Ich erinnere mich noch wie heute, irgend wer machte mir, als ich zum ersten Male gegen die Sezession auftrat, den Vorwurf, ich hätte Hader im eigenen Lager gesät, jetzt, wo es sich grade um energisches Zusammenhalten gegen die sogenannte kaiserliche Kunst handelt. Was für eine rührende Naivetät liegt in solchem Vorwurfe! Vor langen Jahren haben wir alle einmal ebenso gedacht. Jetzt wissen wir ganz gut, daß die Sezession kein künstlerisches, sondern ein rein geschäftsmäßiges, nur mit großen Worten über Kunst verbrämtes Unternehmen ist, an dessen Spitze ein geschäftsgewandter Maler und ein sehr kluger Kunsthändler stehen. Wie viele tüchtige, es ernst meinende Künstler sind in diesem Verbande! Aber sind sie etwa die Sezession, repräsentieren sie die Sezession? Max Liebermann und Paul Cassierer sind die Sezession. Der eine durch sein Dogma, der andere durch seinen gescheiten Geschäftsbetrieb.

Keinem kann an sich ein Vorwurf gemacht werden. Der Künstler will seine Bilder verkaufen und der Kunsthändler desgleichen. Wenn nun aber beide ein Bündnis zur geschäftlichen Ausnützung eingehen, so sollen sie das auch ehrlich mit dem Namen des Geschäftes taufen und nicht pompös behaupten, sie hätten der Kunst eine

Freistatt gegründet. Die Berliner Sezession ist durchaus nur eine mit kurzem Blicke nach einer bestimmten Seite hin ausgebaute große Kunsthandlung, deren Interessen nicht die angeblichen ideellen, sondern solche recht materieller Natur sind.

Bleibt nur das Dogma übrig, über dessen Wert wir uns bereits geeinigt haben und zu dessen strenger Durchführung die Sezession Herrn Max Liebermann eine treffliche Handhabe bietet, die Macht. Mit dem Herzoge aber wird auch der Mantel fallen müssen, mit dem Doktrinär seine Doktrin. Und man wird es nach dem allem wohl verstehen, wenn ich meine: „Wir müssen der Hoffnung auf eine große Kunst der Zukunft entsagen, wenn wir nicht die Sezession ebenso ihrer Macht berauben, wie wir dies mit der Akademie taten. Das moderne Dogma behagt uns ebensowenig wie das alte. Nur eines wollen wir, was über allen Dogmen ist: Kunst!"

Wer aufmerksamen Blickes die Straßen Berlins durchwandelt, findet noch hie und da, vor allem unter den Linden und in der Wilhelmstraße, eine jener alten Kunstgewerbehandlungen, die, ohne Rücksicht auf Massengeschmack und leichte Verkäuflichkeit, ebenso wunderbar zarte und ausgewählte Bissen für Kenner führen, wie nur je die raffiniertesten Händler in Paris, Rom oder Nizza. All diese Berliner Läden können ihre Entstehung fast ausnahmslos auf die Zeit nach dem Siebziger Kriege zurückführen, da über die frischgebackene Reichshauptstadt der erfrischende Hauch des Kosmopolitentums und damit der Hang zu einer kunstsinnigen

Lebensverfeinerung hinstreifte. In jenen Jahren machten solche Läden gute Geschäfte. Man erwarb mehr als früher und gab gerne mehr aus. Die Erinnerungen aus der Zeit, da Berlin unter Friedrich Wilhelm IV. zweifellos eine echte Literatur- und Kunststadt gewesen, waren noch lebendig und trugen ihre Früchte. Leider dauerte diese schöne Blüte Berlins nicht lange. Berlin wurde zu schnell groß. Seine Bedeutung als Reichshauptstadt war keine Kulturnotwendigkeit — wie viele alte, weit bedeutendere Kulturzentren gab es doch in Deutschland! — keine Konsequenz einer ruhigen, gesetz- und naturmäßigen Entwicklung, sondern etwas Plötzliches, Eruptives, eine Schilderhebung par force. So konnte der innere Wert mit der äußeren Macht unbedingt nicht Schritt halten. Hieraus soll natürlich kein Vorwurf gemacht werden. Wohlberechtigt hingegen ist der Vorwurf, daß der berechtigte Stolz auf unsere äußere Bedeutung uns dazu verführt hat, auch in allen anderen Fragen eine dominierende Stellung einnehmen zu wollen, uns als Kunstzentrum Deutschlands aufzutun. Hiezu lag, wenn man diese Frage unparteiisch zu betrachten imstande ist, auch nicht die geringste Berechtigung vor. Berlin besaß keine bodenständige Kunst; der märkische Sand vermochte nur ein Soldatenvolk zu zeugen, dem solche Neigungen selbstverständlich fremd sein mußten. Wohl war nun die Möglichkeit vorhanden, diese Menschenart in allmählicher Entwicklung zu einem Kulturstaat zu erziehen. Diese Möglichkeit aber wurde gänzlich außer acht gelassen. In einem durchaus überspannten Selbstbewußtsein glaubte der Berliner, ohne weiteres auch in der Kunst die führende Rolle übernehmen zu können. Willige Herolde fanden sich, die zu seiner

Befriedigung seine scheinbare Berechtigung dazu in alle vier Winde ausposaunten. Man hatte das Geld und glaubte, damit die Kunst kaufen und zentralisieren zu können, wie alles andere auch. Damit importierte man wohl von allen Seiten her fremde Kunst, süddeutsche, französische, englische, aber man erzeugte keine eigene, bodenständige. Was man davon hatte, Menzel und andere, war wohl technisch von äußerster Vollendung, aber nicht auf wirklich großer Persönlichkeit, der Vorbedingung jeder erstklassigen nationalen Kunst, beruhend. Berlin wurde zu einem großen Bazar, seine Vorherrschaft ein Sieg demokratischen Geschmacks. Heute wehrt sich der Berliner vergebens gegen die im ganzen Reiche wachsende Erkenntnis, daß die Reichshauptstadt keineswegs einen Kulminationspunkt unserer geistigen Kultur bedeutet, sondern vielmehr die drohende Gefahr ihrer absoluten Verflachung in sich schließt.

Der Vergleich Berlins mit Paris, der heutigentags von blindenragierten Berlinern mit Vorliebe und nicht zum Schaden der deutschen Reichshauptstadt gerne unternommen wird, birgt daher von vornherein den Fluch der Lächerlichkeit in sich. Paris ist das natürliche Kulturzentrum Frankreichs; in ihm hat sich das ganze Land von vornherein konzentriert, wie das in gleicher Stärke nirgends auf der Erde der Fall ist. Eine sehr alte Kultur hat hier in fortschreitender Verfeinerung eine nationale Kunst hervorzubringen vermocht. Hiezu steht die Führerrolle Berlins schon zeitlich in gar keinem Verhältnis. Abgesehen davon, daß die ökonomischen Bedingungen Deutschlands nie auf Berlin als Kulturzentrum hingewiesen haben. Die Versuche, es dazu zu machen, sind ein krampfhaftes, unter vielem

phrasengeschwollenem Tamtam in Szene gesetztes Übers-Knie-brechen. Kultur läßt sich nicht machen, sie ist etwas von innen heraus Wachsendes, das erzwingen zu wollen ein törichtes Beginnen erscheint. Die heutigen Kraftanstrengungen sind dem Aufwachsen einer Berliner Kultur nicht förderlich, sondern hinderlich. Wer in Berlin lebt, merkt und weiß bald, daß die hiesigen künstlerischen Bestrebungen von einer verschwindend kleinen Minorität ausgehen. Es handelt sich fast ausschließlich um die Abkömmlinge der alten Bluts- und Finanzaristokraten, ferner um ein seit über hundert Jahren bereits feinsinnig durchbildetes Judentum. Allen diesen Menschen haftet etwas durchaus Kosmopolitisches an; sie leben in einer Welt, die an sich mit Berlin durchaus nichts zu tun hat. Einen Teil des Jahres bringen sie in Paris zu, den anderen in Rom, der Rest ist rein aus geschäftlichen und gesellschaftlichen Rücksichten, keineswegs aber aus innerer Neigung Berlin gewidmet. Unter dieser Oberschicht sind solche, die ihre Heimatstadt wirklich lieben und hochschätzen, mit der Laterne zu suchen. Das Mitglied der oberen Hunderttausend ist innerlich mehr Franzose, als das in irgendeiner anderen deutschen Stadt der Fall ist. Der reiche Berliner, den es freut, für die Kunst, so sein Haus schmücken soll, wirklich viel Geld auszugeben, gibt dies Geld in Paris oder in Rom aus. Es wird ihm nie einfallen, daß er Gleichwertiges auch daheim haben könnte.

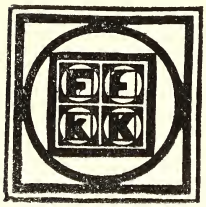
Fällt somit die feingebildete und vermögende Minorität der Berliner Bevölkerung als Käufer ziemlich aus, so kommt die Masse erst recht nicht in Betracht. Erstens fehlt ihr das Geld, um für ein Schreibzeug z. B. hundert Mark zahlen zu können, und zweitens mangelt ihr der

nötige Geschmack. Niemand wird abstreiten können, daß der Berliner ein wenig protzig veranlagt ist. Er sucht seinen Ehrgeiz darin, „modern" zu sein, aber diese Modernität soll nach etwas aussehen; man soll den Sachen anmerken, daß sie was kosten. Beim feinen Kunstgewerbe kommt er nicht auf seine Rechnung, denn diese Erzeugnisse vornehm fühlender Kunsthandwerker sind äußerlich von recht bescheidenem Auftreten und verlangen einen Kenner zum Beschauer, ehe sie ihre Schönheiten rücksichtslos entschleiern. Betritt man aber die Wohnung eines wohlhabenden Berliner Bürgers, so wird man über die darin herrschende Geschmacklosigkeit einfach erschrecken. Da stehen Hunderte von Gegenständen auf fürchterlichen Etageren herum. Die Anilinfarbe feiert Orgien. Ein witziger Statistiker stellte einmal in einem süddeutschen Blatte fest, daß die meisten billigen roten Krawatten in Berlin getragen werden.

Wie hat Berlin die Errungenschaften des modernen Kunstgewerbes für sich ausgenützt? Man mache nur einen Spaziergang durch die Stadt und bleibe vor den Möbelhandlungen stehen, in deren Schaufenstern „moderne" Wohnungseinrichtungen ausgestellt sind. Ich meine nicht etwa Keller & Reiner, sondern solche Geschäfte, die auf weniger leistungsfähige Portemonnaies spekulieren müssen. Eine ähnliche Geschmacksverrohung, eine gleiche Verballhornisierung Eckmannscher, Van de Veldescher, Behrensscher Motive wäre in Paris unmöglich. Vom Sofa, welches das „Berliner Zimmer" (Schrecken aller Schrecken!) schmücken soll, bis zur Brosche des Berliner Bürgermädchens muß man leider eine fabrikmäßige Verflachung alles dessen finden, was feine Köpfe erdachten, ein Talmikunstgewerbe, das darauf

ausgeht, Dinge zu erzeugen, die schundmäßig billig sind und dabei „nach etwas aussehen“. Glaubt man auf diese Weise eine Hebung des allgemeinen Geschmacks zu erzielen? Besuche einen Schöneberger Sechsdreierrentier, und er wird dich mit Stolz durch seine Wohnung führen, damit du siehst, daß er mit seiner Zeit fortschreitet und sich auch „modern“ eingerichtet hat. Modern, ach du lieber Himmel! Ich kenne nur den Unterschied zwischen gut und schlecht. Und daß diese auf Billigkeit arbeitende, fabrikmäßige Nivellierung zeitgenössischen Kunstgewerbes durchaus vom Übel ist, wer kann mir das abstreiten?

Kein Mensch kann aus seiner Haut, und ein politischer Stamm wird nicht durch den an sich sehr respektablen Willen allein im Handumdrehen zu einem ästhetisch fühlenden. Wir sind, weil wir glaubten, unserer Stellung das schuldig zu sein, zu rasch ins Feld gerückt und bemerken nun beim Umschauen mit peinlichem Erstaunen, daß wir uns den Rücken nicht gedeckt haben. Diesen strategischen Fehler müssen wir wieder gut machen. Berlin ist der Rendezvousplatz aller Stile, aber es gibt keinen Berliner Stil, Berlin spielt eine erste Geige in Sachen des Geschmacks, aber diese Geige klingt unrein, und der Geschmack ist ausgeliehen. Wo aber können wir Wege finden zu uns und unserer Kunst?



Flugblätter für künstlerische Kultur

An alle Gebildeten Deutschlands, an alle Freunde einer künstlerischen Lebensführung!

Unter obigem Sammeltitel hat die unterzeichnete Verlagsbuchhandlung ein neues Unternehmen von großem inneren Wert in gediegener Ausstattung ins Leben gerufen, welches dazu bestimmt ist, den verlorenen Zusammenhang zwischen der Kunst des Künstlers und dem täglichen Leben wiederherzustellen. Die Flugblätter sollen da im einzelnen Klärung bringen, wo heute schon allerorten gute Saat gestreut wird, die sich aber im Gedränge des Vielzuvielen, Allzubunten gar oft wieder verliert. Nicht allein auf die reine Agitation kommt es uns an, auch auf das Erhalten der **Grundelemente**, wie wir wieder zu einer einheitlichen Kultur, wie sie die Dürer-Zeit kannte, zurückgelangen können. Wir werden überall da anpacken, wo ein Eingreifen not tut, in **Haus und Schule, Straße, Gesellschaft und im öffentlichen Leben**; stets nur **eine** Frage aufnehmen und diese gründlich — **mit dem rechten Worte des rechten Mannes** — zu behandeln wissen. Werden uns doch die Besten, die das Volkswerk fast ausnahmslos freudig begrüßt haben, an dieser Arbeit helfen!

Erschienene Hefte:

Heft 1: **Habe ich den rechten Geschmack?**
Von Prof. Dr. **Paul Rée**, am Kgl. Gewerbemuseum in Nürnberg.

Heft 2: **Kultur der Feste I.**
Von **Willy O. Dreßler** in Berlin.

Ferner erschienene Hefte:

Heft 3: Neue Theaterkultur.
Das neue Düsseldorfer Schauspielhaus (von Dr. **Herbert Eulenberg**) — Die neue komische Oper in Berlin — Reinhardts Bühnen — Bau und Szene (von Dr. **Felix Poppenberg**).

Heft 4: Vom Kulturgefühl.
Von **Willy Leven.**
(Enthält das Programm des gesamten Unternehmens.)

Unter der Presse befindliche, demnächst erscheinende Hefte:

Heft 5: Von der Schönheit der großen Stadt.
Von **August Endell.**

Heft 6: Die bunte Menge.
Von Geh. Regierungsrat Professor Dr. **v. Oettingen.**

Heft 7: Der Tanz.
Von **Georg Fuchs.**

Heft 8: Vom Werte der Erinnerung.
Von **Julius Meier-Graefe.**
Die Hefte sind mit Buchschmuck versehen und zum Teil illustriert
Künstlerischer Berater: Professor **Peter Behrens**, Düsseldorf.
(Änderungen der Reihenfolge, der Titel usw. vorbehalten.)

In Aussicht genommene Hefte:

Deutsche Kunst und deutsche Landschaft — Das moderne Landhaus — Die Kunst der Straße — Eisenästhetik — Das Schaufenster als Erzieher — Von der Schönheit der großen Stadt — Der moderne Verkehr — Die bürgerliche Wohnung — Die Kunst im Gasthause — Das moderne Geschäftshaus — Das Berliner Mietshaus — Reklame — Mode — Schönheit in Spiel und Sport — Musikalische Kultur — Moderne Graphik — Nippes — Die Kunst im Zeitalter der Maschine — Gartenkunst — Volksmuseen — Kunst und Schule — Künstlerische Kultur und der Buchhandel — Körperliche Kultur — Berlin und München — Politik und Kunst — Deutsche und französische Kultur — Der Anteil der Frau an der künstlerischen Kultur usw.

Mitarbeiter der Flugblätter für künstlerische Kultur:

Prof. **Herm. Billing**, Karlsruhe; Prof. **Peter Behrens**, Düsseldorf; Prof. Dr. **Kurt Breysig**, Berlin; **Willy O. Dreßler**, Berlin; **August Endell**, Berlin; Dr. **Paul Ernst**, Düsseldorf; **Herm. Eßwein**, München; Dr. **Herbert Eulenberg**, Düsseldorf; **Ernst Friedmann**, Berlin; **Georg Fuchs**, München; Geimrat Prof. Dr. **Kornelius Gurlitt**, Dresden; Dr. **C. Hagemann**, Essen; **Walter Heichen**, Dresden; **Rudolf Klein**, Berlin; Dr. **Hans Landsberg**, Berlin; Prof. Dr. **Konrad Lange**, Tübingen; Dr. **Georg Lehnert**, Berlin; Prof. **A. Lichtwark**, Hamburg; **Julius Meier-Graefe**, Berlin; Regierungsbaumeister **Moritz**, Köln; Regierungsrat Dr. **H. Muthesius**, Berlin; **Ernst Neumann**, Paris; Geh. Regierungsrat Prof. Dr. **v. Oettingen**, Reichenberg; Prof. **Olbrich**, Darmstadt; Prof. **Emil Orlik**, Berlin; Dr. **Theodor Poppe**, Frankfurt a. M.; Dr. **Felix Poppenberg**, Berlin; **Maximilian Rapsilber**, Berlin; Prof. Dr. **Paul Johannes Rée**, Nürnberg; **Richard Riemerschmid**, München; **Karl Schmid**, Dresden (Direktor der Dresdner Werkstätten); Prof. **Max Schmid**, Aachen; Dr. **Stettiner**, Hamburg (Gewerbemuseum); Prof. **Ludwig Sütterlin**, Berlin; Prof. **H. van de Velde**, Weimar; Direktor Dr. **Theodor Volbehr**, Magdeburg.

Das Verzeichnis der Namen unserer Mitarbeiter und die stattliche Anzahl der bereits vorgesehenen Arbeiten muß und wird jeden Gebildeten aufmerken lassen und ihn interessieren für dieses eigenartige, im wahren Sinne des Wortes zeitgemäße Unternehmen.

Wir leben der festen Überzeugung, daß das erhabene Ziel, welches wir uns gesteckt haben, einst erreicht wird zur höheren Ehre unserer vaterländischen, deutschen Kunst und zur genußreichsten Freude aller derer, die uns in diesem Bestreben beistehen und unterstützen.

Die zum Teil illustrierten, durchschnittlich etwa drei Bogen in Lexikonoktavformat umfassenden Hefte werden in zwangloser Reihenfolge erscheinen zu folgenden Preisen: der **Einzelpreis** des Heftes beträgt 80 **Pf.**, der **Subskriptionspreis 60 Pf.** Zwölf Hefte bilden einen Band!

Strecker & Schröder, Verlagsbuchhandlung, **Stuttgart.**

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00056 5420

Die Bilanz der Internationalen

Mit einer zeitgemäßen Forderung

Von **Angelo Dämon**

8°, 83 Seiten. Preis **Mk. 1.—**

Kunstfragen stehen heute im Brennpunkte des allgemeinen Interesses. Mit Recht, da die Kunst unbedingt als der bedeutsamste Kulturfaktor zu betrachten ist. Für die deutsche Kunst hat die Frage der internationalen Ausstellungen eine von Jahr zu Jahr sich steigernde Wichtigkeit erhalten; sie ist in mancher Beziehung zu einer Existenzfrage geworden und wird dementsprechend auch mit der lebhaftesten Anteilnahme in den weitesten Kreisen verhandelt. In der vorliegenden Broschüre wird sie von sachverständiger Seite und von ganz neuen Gesichtspunkten aus auf Grund der jüngsten praktischen Erfahrungen beleuchtet. — Der Verfasser wird dabei von der glühendsten Begeisterung für die fortschrittliche Entwicklung der modernen deutschen Kunst geleitet, und die Resultate, zu denen seine mit scharfer Logik und gewandter Beredsamkeit geführte Betrachtung gelangt, sind deshalb für alle Künstler und Kunstfreunde der eingehendsten Aufmerksamkeit zu empfehlen. Die Broschüre in ihrer fesselnden Schreibweise, deren sittlicher Ernst mit köstlichem Humor und beißendem Sarkasmus gewürzt ist, besitzt jedenfalls Qualitäten, um besonders in allen Kunststädten Aufsehen zu erregen. Das Ganze ist durchweht von der fröhlichen Forderung: „Noch lange nicht modern genug."

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder gegen Einsendung des Betrages direkt franko von der Verlagsbuchhandlung Strecker & Schröder in Stuttgart